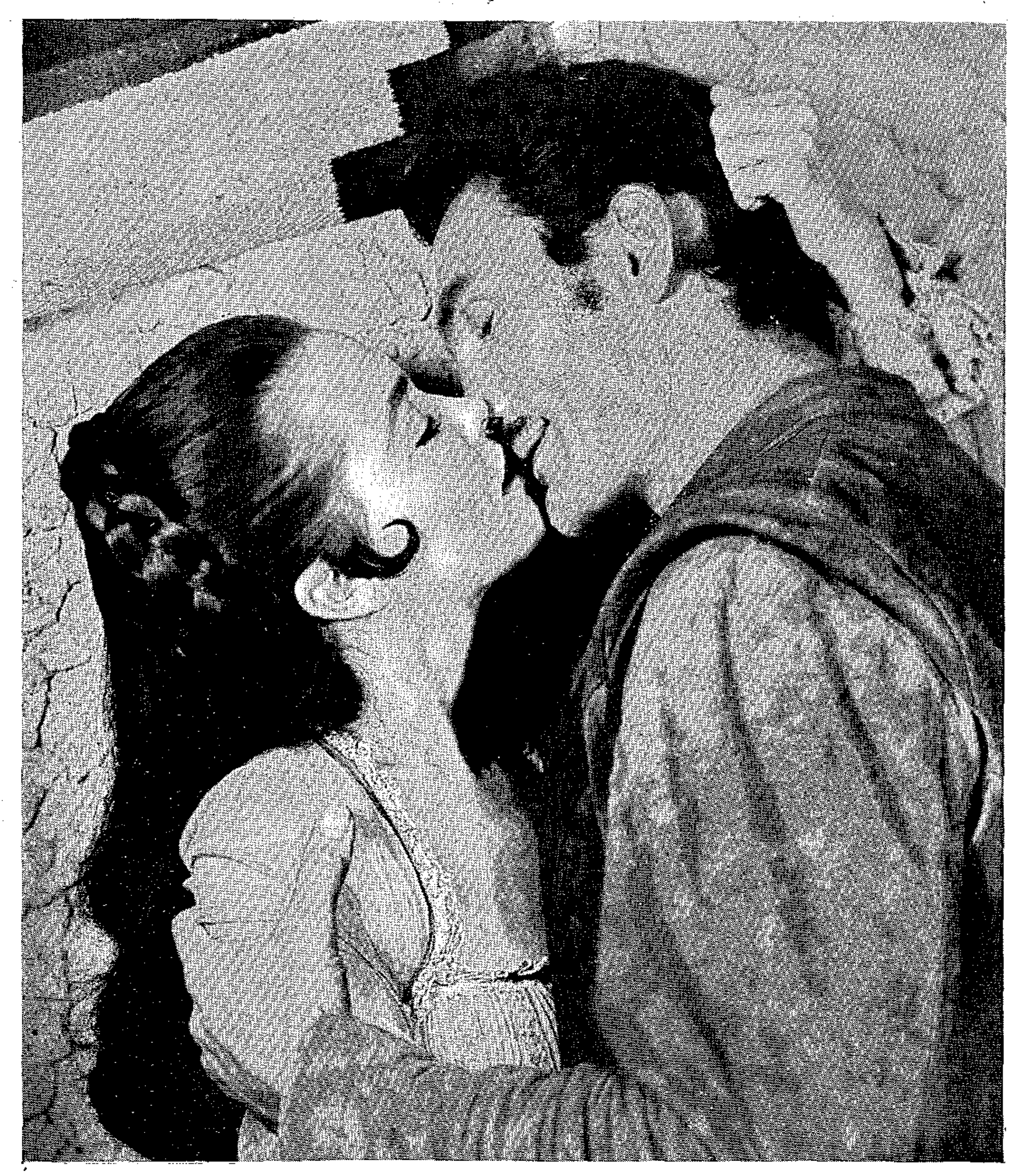
CAHIERS DU CINÉMA



55 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • JANVIER 1956 ★ 55



Jack Palance l'inoubliable Attila du SIGNE DU PAIEN et la délicieuse Barbara Rush sont les romantiques interprètes du Technicolor UNIVERSAL EL TIGRE, tiré du best-seller de J. Lauritzen *The Rose and the Flame*.

LA TABLE DES MATIÈRES COMPLÈTE DES CAHIERS DU CINÉMA N° 1 à 50





EST PARUE

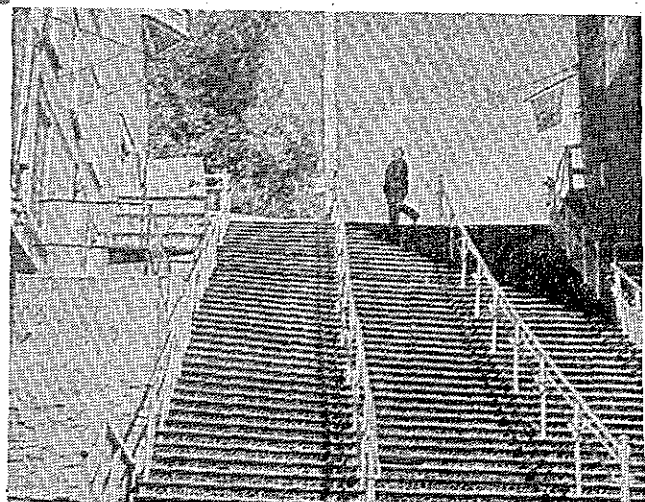
★

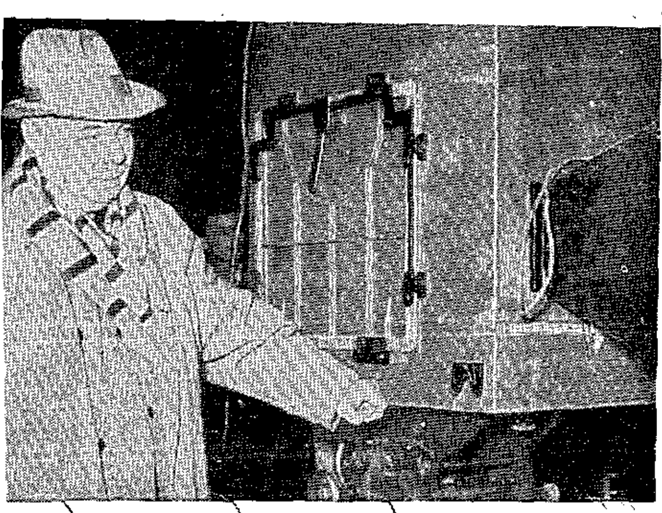
UN DOCUMENT UNIQUE

Un indispensable instrument de travail
Véritable Encyclopédie
de quatre années de cinéma



Classement par : Auteurs - Metteurs en scène - Cinéastes divers - Biofilmographies - Techniques nouvelles - Couleur - Sujets de film - Télévision - Livres de Cinéma - Cinémas nationaux - Index des films.





1 volume — 64 pages — format 18×26
Prix : 350 francs.
Pour nos abonnés : 250 francs.

En vente aux Cahiers du Cinéma
et dans les librairies spécialisées

NOTRE COUVERTURE



ORDET, de Carl. Th. Dreyer. Cet admirable film qui a remporté au Festival de Venise le grand Prix (Lion d'or) remporte actuellement à Paris un très grand succès. (Voir la critique de ce film dans ce numéro page 25.) (FILMS MARCEAU.)

AVERTISSEMENT

Vu la nouvelle formule adoptée de publier des tables de matières complètes, nos lecteurs ne trouveront pas de table des matières sommaire du Tome IX dans ce numéro. La prochaine paraîtra pour le numéro 60.

ATTENTION : Ne manquez pas de prendre page 24, **LE CONSEIL DES DIX.**

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1956 — TOME X. N° 55

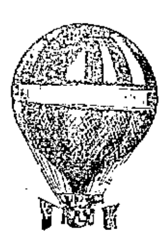
SOMMAIRE

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant* : L. Keigel.

EDITORIAL

Un grand nombre de lecteurs nous ont envoyé leurs vœux. Qu'ils trouvent ici nos remerciements, nos meilleurs souhaits pour 1956 et l'assurance que leur amical soutien est à la fois notre fierté et notre meilleure justification à l'égard de ceux qui nous critiquent.



Le bulletin de santé des Cahiers *est bon. Dire que nous roulons sur l'or serait exagéré, mais nous roulons et cela est l'essentiel. Près de deux cents abonnés nouveaux et une augmentation sensible de notre chiffre de vente nous permettent d'augurer de l'avenir avec optimisme. Notons en passant que nous avons enregistré le mois dernier nos trois premiers abonnés soviétiques. Avec les deux services que nous faisons à nos amis Youtkevitch et Alexandrov, plus celui que vient de nous demander la Voks (Service des relations culturelles), cela porte à six le nombre des* Cahiers du Cinéma *qui prennent chaque mois le chemin de l'U.R.S.S. Cette contribution à la détente internationale est mince mais symboliquement agréable.*



Notons aussi que nos frais de fabrication ont considérablement augmenté cette année et que néanmoins nous nous refusons à augmenter notre prix de vente, sachant bien que, pour les jeunes et bien d'autres, deux

cent cinquante francs constituent déjà une petite somme. Moralité : abonnez-vous. Cela vous coûtera moins cher, tout en facilitant notre tâche.



Nous avons, durant l'année 1955, cherché délibérément à rendre les Cahiers *plus vivants, moins abstraits : davantage d'articles de réalisateurs, contacts plus directs avec le cinéma par la série de nos « Entretiens », filmographies, dossiers de presse des films controversés, courrier des lecteurs, « Conseil des dix », « Journal intime » rédigé à plusieurs, etc... Enfin vient de paraître une Table des Matières de nos cinquante premiers numéros qui constitue un véritable guide à travers la production cinématographique depuis quatre ans. Cette politique de contact plus étroit avec le lecteur et le cinéma se poursuivra cette année.*



Dans notre éditorial de janvier de l'année dernière, nous annoncions beaucoup de bons films pour l'année 1955. Nous ne nous étions pas trompés, encore que nous étions en avance de quelques titres, puisque le public n'a pas encore vu Monsieur Arkadin *de Welles,* Senso *de Visconti,* Moby Dick *d'Huston,* Les Hauts de Hurlevent *de Bunuel,* Carmen Jones *de Preminger et plusieurs films de Rossellini. La moisson de l'année 1955 n'en est pas moins restée tellement abondante que le petit référendum que vous trouvez page 6 a posé à ses auteurs des problèmes véritablement cornéliens.*



L'année dernière nous souhaitions bonne chance à Cinéma 55 *qui naissait et à* Positif *qui s'installait à Paris. La première nommée de ces*

revues a pris un bon départ et la seconde, si sa situation demeure difficile, a conservé l'esprit mordant qui fait son intérêt. L'une comme l'autre ne nous ont pas épargné cette année les sarcasmes ni les critiques, suivies en cela par d'autres organismes et d'autres critiques.

Comment dire sans vexer personne — et surtout d'aimables et sympathiques confrères — que nous en avons vu d'autres, que nous savons, nous aussi, faire notre autocritique et, qu'à la limite, les plus objectifs de nos juges reconnaissent que nous jouons un rôle nécessaire « d'excitant ».

D'autres sont moins tendres et leur mépris ne s'embarrasse d'aucune politesse.

Aux plus nuancés nous répondrons avec Valéry : « Tout ce que l'on dit de nous est faux; mais pas plus faux que ce que nous en pensons. Mais d'un autre faux. »

Aux intraitables, nous répondrons, toujours avec Valéry : « Pour un témoin suffisamment éloigné, l'injure ne se fixe pas au point où elle est adressée : *chaque crachat décrit une courbe fermée.* »

LA REDACTION.



Dans notre prochain numéro nous publierons un *Entretien avec Howard Hawks,* accompagné d'une Filmographie complète de ce réalisateur. Voici, durant cet entretien, réunis autour du précieux magnétophone (de gauche à droite) : François Truffaut, Howard Hawks, Jacques Rivette, et... Jacques Becker, aimablement transformé en « interviewer ».



La postérité en jugera-t-elle de même ?

LES DIX MEILLEURS FILMS DE L'ANNÉE

Les voici selon dix-sept de nos amis et collaborateurs à qui nous avions communiqué la liste des films sortis à Paris entre le 1er janvier et le 31 décembre 1955.



Henri Agel. — 1. Voyage en Italie; 2. La Strada; 3. Lola Montès; 4. Ordet; 5. Lourdes et ses miracles; 6. Le Sel de la terre; 7. Les Mauvaises Rencontres; 8. Le Scheik blanc; 9. La Comtesse aux pieds nus; 10. Continent perdu.

Alexandre Astruc. — 1. Ordet, Voyage en Italie; 3. Le Grand Couteau; 4. Lola Montès; 5. Bronco Apache; 6. En quatrième vitesse; 7. La Comtesse aux pieds nus; 8. Fenêtre sur cour; 9. French Cancan; 10. La Strada.

Jacques Audiberti. — 1. Lola Montès; 2. La Mort d'un cycliste; 3. La Strada; 4. Les Diaboliques; 5. Le Grand Couteau; 6. Le Dernier Pont; 7. A l'est d'Eden; 8. Bronco Apache; 9. Femmes damnées; 10. Les Mauvaises Rencontres.

André Bazin. — 1. Ordet; 2. La Strada; 3. Voyage en Italie; 4. Le Grand Couteau; 5. French Cancan; 6. Lola Montès; 7. L'Or de Naples; 8. Du Rififi chez les hommes; 9. L'Homme de la plaine; 10. Les Mauvaises Rencontres.

Charles Bitsch. — 1. Ordet ; 2. Voyage en Italie; 3. La Main au collet; 4. Le Crime était presque parfait; 5. Fenêtre sur cour; 6. Les Mauvaises Rencontres; 7. Le Grand Couteau; 8. Johny Guitare; 9. La Comtesse aux pieds nus; 10. La Terre des Pharaons.

Pierre Braunberger. — 1. Ordet; 2. Le Grand Couteau; 3. La Strada; 4. Lola Montès; 5. Fenêtre sur cour; 6. French Cancan; 7. Les Mauvaises Rencontres; 8. Du Rififi chez les hommes; 9. Le Scheik blanc; 10. Le Dernier Pont.

Claude Chabrol. — 1. Voyage en Italie, Fenêtre sur cour, Le Grand Couteau; 4. Ordet; 5. Les Mauvaises Rencontres; 6. Lola Montès; 7. Graine de violence, En quatrième vitesse; 9. La Comtesse aux pieds nus, La Main au collet.

Philippe Demonsablon. — 1. Voyage en Italie; 2. Le Grand Couteau; 3. Ordet; 4. Johny Guitare; 5. Fenêtre sur cour; 6. La Comtesse aux pieds nus; 7. Graine de violence; 8. Lola Montès; 9. Les Mauvaises Rencontres; 10. Désirs humains.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. Ordet; 2. Voyage en Italie; 3. Lola Montès; 4. Les Mauvaises Rencontres; 5. Le Grand Couteau; 6. Fenêtre sur cour; 7. La Comtesse aux pieds nus; 8. Du Rififi chez les hommes; 9. French Cancan; 10. Comicos.

Pierre Kast. — 1. La Mort d'un cycliste; 2. Racines; 3. Le Grand Couteau; 4. En quatrième vitesse; 5. Lola Montès; 6. Du Rififi chez les hommes; 7. Le Scheik blanc; 8. La Strada; 9. L'Or de Naples; 10. Les Mauvaises Rencontres.

Ado Kyrou. — 1. En quatrième vitesse; 2. Le Sel de la terre; 3. Du Rififi chez les hommes; 4. Graine de violence; 5. La Mort d'un cycliste; 6. Racines; 7. Les Sept Samouraï; 8. Vera Cruz, L'étrange créature du lac noir.

Claude Mauriac. — 1. La Comtesse aux pieds nus; 2. Lola Montès; 3. Lourdes et ses miracles; .... 9. Les Diaboliques; 10. La Strada. (Claude Mauriac nous prie de signaler que son voyage aux U.S.A. l'a empêché de voir : *Voyage en Italie* et certains autres films qu'il aurait peut-être portés sur sa liste).

Alain Resnais. — (Sans ordre préférentiel). Le Scheik Blanc, Johny Guitare, Fenêtre sur cour, Prehistoric Women, Le Sel de la Terre, La Comtesse aux pieds nus, L'or de Naples, La Strada, Les Mauvaises Rencontres, A l'Est d'Eden.

Jean-José Richer. — 1. Ordet; 2. Le Grand Couteau; 3. Lola Montès; 4. La Strada; 5. Les Mauvaises Rencontres; 6. Voyage en Italie; 7. Racines; 8. Fenêtre sur cour; 9. Du Rififi chez les hommes; 10. Le Crime était presque parfait.

Jacques Rivette. — 1. Voyage en Italie; 2. Ordet; 3. La Main au collet; 4. Johny Guitare; 5. Fenêtre sur cour; 6. Les Mauvaises Rencontres; 7. Bronco Apache; 8. Lola Montès; 9. Désirs humains; 10. La Terre des Pharaons.

Eric Rohmer. — 1. Voyage en Italie, Ordet; 3. La Main au collet, Fenêtre sur cour; 5. La Comtesse aux pieds nus; 6. Le Grand Couteau; 7. Lola Montès; 8. Une Etoile est née; 9. La Strada; 10. French Cancan.

François Truffaut. — 1. Voyage en Italie; 2. Lola Montès; 3. Le Grand Couteau; 4. La Comtesse aux pieds nus; 5. Les Mauvaises Rencontres; 6. Johny Guitare; 7. Fenêtre sur cour; 8. Bronco Apache; 9. A l'est d'Eden; 10. En quatrième vitesse.



Sur cette image d'Ingrid Bergman dans Stromboli *nous entamons le troisième chapitre des souvenirs de Roberto Rossellini. Rappelons que les deux premières parties de ce texte ont paru successivement dans nos numéros 50 (Août-Septembre 1955) et 52 (Novembre 1955) ; et saisissons l'occasion pour remercier Rossellini de nous avoir confié l'exclusivité de cette publication.*

DIX ANS DE CINÉMA

par Roberto Rossellini

III

STROMBOLI, PETITE ILE

Le 2 mars, je retournai en Italie où, le 19, Ingrid vint me rejoindre.

Début avril, nous commençâmes le film à Stromboli et, au même moment, éclata le scandale sur notre vie privée.

Qu'y eut-il à l'origine de tout cela ? Pourquoi un scandale si retentissant naquit-il de simples bruits de divorce et de mariage, alors que le monde du cinéma, celui du cinéma américain en particulier, avait depuis longtemps élevé le divorce à la hauteur d'une institution tout en lui conférant l'aspect d'une routine quotidienne ?

J'ai déjà dit que, de manière générale, l'atmosphère à Hollywood ne m'était guère favorable. Ingrid était une actrice, j'étais un metteur en scène : il était normal que nous entreprenions de faire un film ensemble. Le monde hollywoodien reçut cette nouvelle comme une insulte, une atteinte à son prestige.

Stromboli était une petite île très isolée du reste du monde. Pas de téléphone, pas d'électricité ; un bateau la relie au continent une fois par semaine ; les nouvelles de l'extérieur nous parvenaient en retard et nous ne comprîmes qu'un scandale venait d'éclater qu'en voyant arriver des journalistes, des photographes, et même des amis, sans oublier les « experts » de la firme distributrice du film, « experts » en publicité et « public relations », tous venus nous donner des conseils au mieux des intérêts communs.



Mario Vitale et Ingrid Bergman dans *Stromboli* de Roberto Rossellini.

C'est à ce moment de ma vie que j'ai eu la surprise de découvrir qu'il existe dans le monde tant de métiers insoupçonnés, des « spécialistes » aussi précis.

Toute la vague de nouvelles sensationnelles avait sans doute un même but : celui de nous effrayer. Devant la répétition des informations « sensationnelles », les « experts » ne nous suggéraient qu'une attitude : nier.

Quand Ingrid et moi offrîmes de suspendre le film, ou même de l'abandonner purement et simplement pour pouvoir régler calmement la situation après une période de réflexions, d'éloignement et de liberté, les « experts » ne furent plus du tout d'accord : avant tout le travail !

Amis et « experts » s'empressaient de nous signaler les graves dangers que ce scandale présentait pour nos carrières respectives. S'il y eut un calcul, c'est-à-dire si l'on a désiré forcer les choses — comptant sur notre lâcheté ou notre hypocrisie — en soulignant le danger que nous encourrions, ce fut évidemment un faux calcul. Pour nous, Européens, et pour moi, qui était dépourvu de toute expérience en la matière, il était difficile de se représenter ce qu'est le journalisme américain.

Beaucoup de courriéristes américains ne sont que les tuteurs d'un ordre établi, des miliciens prêts à matraquer ceux qui oseraient briser cet ordre. J'avais été frappé, lors de mon séjour à Hollywood, en voyant comment la parution d'un certain journal, une certaine émission de radio pouvaient suspendre le souffle de tout le monde. Tous les jours, il y avait des battements de cœur à la sortie du journal et la vie

s'arrêtait à l'heure de l'émission. A Hollywood, à cette époque, circulait une histoire qui, pour être inventée, n'en était pas moins révélatrice.

Une commère célèbre, tandis que s'achève son émission hebdomadaire, se voit « rapporter » par un de ses chiens de chasse, un ultime ragot griffonné en hâte sur un bout de papier ; elle, déjà gâteuse, cramponnée à ses lunettes, prend une voix pathétique, qui dissimule bien la joie sadique qu'elle éprouve à donner la primeur d'une nouvelle consternante, pour lire ce billet : « *Janet Smith divorce d'avec son mari.* » Sur cette note désolée se termine l'émission et le chien de chasse, qui peut enfin parler, explique à la commère qu'elle s'est trompée de couple et qu'au lieu de Janet Smith, il fallait lire Joe Smith. Peu après en effet, Janet Smith et son mari téléphonent, consternés, mais déférents et soumis, priant la commère de démentir ce bruit fâcheux.

Mais la potineuse, dont l'imagination n'est jamais en défaut, plutôt que de démentir — ce qui attenterait à son prestige — propose à Janet Smith le marché suivant où tous doivent trouver leur compte : le mari de Janet ira habiter le Beverly Hills Hotel, aux frais de la commère, laquelle dans quelques jours annoncera elle-même à la radio la réconciliation du couple à grand renfort de publicité ; elle exaltera l'amour avec ses tourments et ses paradoxes, la démesure des passions d'artiste, le lyrisme de leurs sentiments, etc... Janet Smith et son époux n'osent évidemment pas refuser, il n'y a qu'à s'incliner et espérer... Le même soir, le mari, installé au Beverly Hills Hotel, reçoit des coups de téléphone de tous ses amis qui se félicitent avec lui de ce qu'il a enfin compris avec quelle poule il était marié. L'affaire, tout naturellement, finit par un divorce que la commère eut le mérite d'avoir annoncé quand personne encore n'y pensait.





Ingrid Bergman dans *Stromboli* de Roberto Rossellini.

Pour en revenir à *Stromboli*, ce qu'il m'intéressait de traiter, c'était le thème du *cynisme*, sentiment qui représentait le plus grand danger de l'après-guerre. Karin, spéculant sur l'ingénuité de l'amour d'un soldat, pauvre être primitif, l'épouse dans le seul but de sortir du camp d'internement ; elle troque les barbelés pour l'île, mais elle s'y trouve encore plus enfermée ; elle avait rêvé d'autre chose. Femme forte et décidée, qui est passée à travers les drames et les difficultés de la guerre en se tirant toujours d'affaires plus ou moins bien, elle est à présent victime de petites choses stupides : un mari qui est une brute, une petite île sans végétation, doublement prisonnière du fait qu'elle est enceinte ; être enceinte est pour elle stupide, humiliant, ignoble et bestial ; elle décide donc de partir ; mais au sommet du volcan, qu'elle est obligée de contourner pour rejoindre un petit port de l'autre côté de l'île, au milieu d'une nature hostile, cassée par la fatigue, pliée par une terreur primitive, dans un désespoir animal, inconsciemment elle invoque Dieu. « *Mon Dieu* » est l'invocation la plus simple, la plus primitive, la plus commune qui puisse sortir de la bouche d'un être envahi par la douleur. Cela peut être une invocation machinale ou l'expression d'une vérité très haute. Dans un cas comme dans l'autre, c'est toujours l'expression d'une mortification profonde qui peut être aussi la première lueur d'une *conversion* (1).

Sur ce film, et plus particulièrement sur la fin, beaucoup de gens se sont acharnés, et pour des raisons diverses. Toutes concourraient à démontrer que j'étais un crétin. Le film fut mutilé en Amérique ; je n'ai pas vu ce qu' « ils » en ont fait, mais il paraît qu'il manque trente-cinq minutes, qu'un commentaire très lyrique souligne l'action et, qu'à la fin, Karin envisage de retourner auprès de son gentil petit mari qui l'attend à la maison.

Fini le tournage, en toute hâte j'avais fait un montage pour qu'en Amérique, les gens du studio puissent se faire une idée et commencer le montage de leur négatif (je détenais un second négatif). Cette copie, que je n'avais pas eu le temps de perfectionnner, fut présentée telle quelle en Europe, et puisqu'il me semblait absurde de présenter le film dans un montage à ce point hâtif, je dus recourir aux tribunaux pour obtenir ce que, normalement, on nous demande : réfléchir sur le montage et solliciter des avis, de manière à apporter les modifications nécessaires.

Tout cela me fut refusé ; j'aurais peut-être obtenu satisfaction si j'avais eu la possibilité de poursuivre la procédure. Je n'obtins gain de cause qu'en ce qui concerne la version présentée en Italie, qui se trouve être légèrement différente de celle présentée dans le reste de l'Europe, et plus encore de la version américaine.

Stromboli gagna le « Prix de Rome », et tandis qu'une minorité de critiques le défendait, les autres l'attaquaient violemment. Ce que j'avais pressenti lors de la sortie d'*Allemagne année zéro* m'apparut cette fois clairement : la critique réagissait sur des suggestions politiques qu'elle ne cachait même plus. Un groupe restreint, politiquement engagé, très épris de cinéma, mais en amateur (il y a trop d' « amateurs » dans la critique cinématographique) a créé, à l'aide d'une certaine terminologie, un mouvement critique extérieurement très séduisant, fort suivi en Italie, surtout par les chroniqueurs dépourvus de goût, d'intuition et de sensibilité, qui peuvent ainsi se cramponner à un vocabulaire passe-partout qui leur tient lieu de jugement.

---

(1) Telle est la construction dramatique du film. Mais il n'était pas difficile de déceler mes intentions, je dirai même mon vœu, pour peu que l'on prît la peine de lire le verset de la Bible placé en exergue après le générique de STROMBOLI. « *J'ai exaucé ceux qui ne me demandaient rien. Je me suis laissé trouver par ceux qui ne me cherchaient pas.* » (ESSAIE — 65, CITÉ PAR SAINT PAUL).

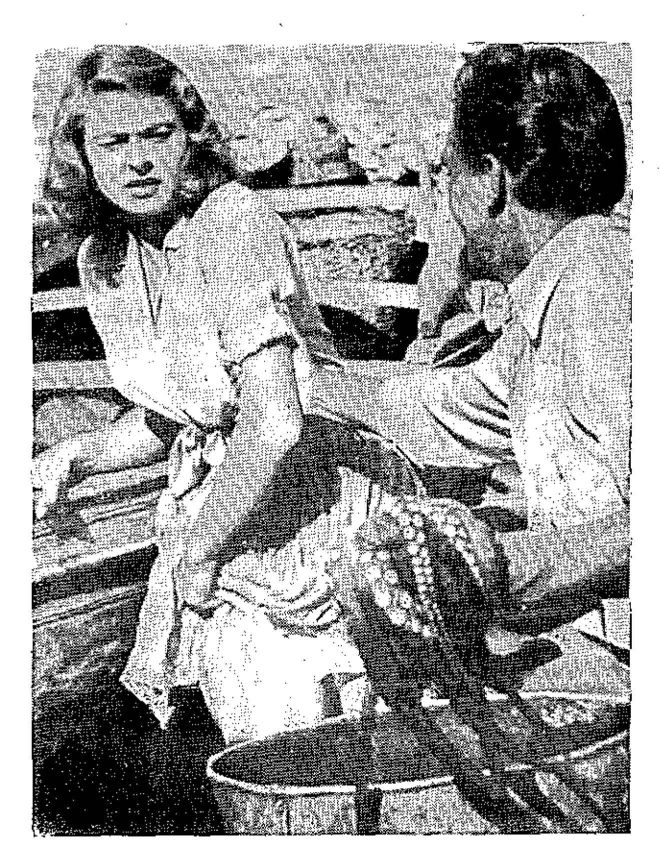
C'est pourquoi aussi j'attribue à des raisons politiques le revirement d'opinion dont bénéficient aujourd'hui *Rome, ville ouverte* et *Païsa*.

Je crois que ce groupe, par son activisme, en créant une énorme confusion critique, a contribué dans une large mesure à la crise actuelle du cinéma italien, en alimentant les divisions entre les cinéastes, en encourageant indirectement les producteurs à persévérer dans la production commerciale, ou prétendue telle.

UN PETIT « FAIT VRAI »

Pour illustrer mon propos, je veux raconter ici un petit « fait vrai » qui me semble significatif : un homme de cinéma très important, qui partage les opinions de ce groupe critique, et qui recherchait ma collaboration, m'invita à reprendre, en sa compagnie le chemin des marécages, à l'embouchure du Pô, où j'avais tourné le dernier sketch de *Païsa*. C'était novembre, il faisait froid, il pleuvait ; Cigolani, que sept ans plus tôt j'avais pendu dans *Païsa*, fut très heureux de me revoir, et un jour, sur le rivage du Pô en pleine crue, il me dit : « *Veux-tu parier que cette année encore, le Pô va déborder de l'autre côté et que ces fils de putains auront les avantages d'une autre inondation ?* »

En effet, l'année précédente, le Pô avait rompu les protections sur l'autre rivage, et les gens qui l'habitaient, après avoir vécu cette tragédie, avaient bénéficié de toutes sortes d'aides qui avaient pratiquement changé leur vie, tandis que les autres,



Ingrid Bergman dans *Stromboli* de Roberto Rossellini.

sur le rivage où nous étions, n'ayant joui d'aucune aide, continuaient de vivre dans les mêmes conditions depuis toujours.

Quand je racontai cette histoire à mon ami cinéaste, collaborateur probable, il s'assombrit à vue d'œil et m'accusa de vouloir *faire un film* pro-gouvernemental.

Les hommes ont aujourd'hui l'habitude d'adopter une opinion politique ou morale en la choisissant dans *l'éventail des « vérités »* qui se présentent à eux. Ce choix n'est pas la résultante d'une conviction très intime, mais le fruit d'un hasard où entrent le souci de s'embellir et le désir de vivre en paix. Une fois gagnés à une cause, ils sont obligés de la défendre et de l'illustrer toute leur vie : *c'est ainsi* que se forment généralement les mouvements d'opinion publique et que s'embrigadent les *mouvements philosophiques, esthétiques* et moraux. Tout est sacrifié à la cohérence qui, à ce degré d'obstination maniaque, tue sous elle toute liberté et toute fantaisie.

⁂

Pour revenir à la sortie de *Stromboli*, contre *le noyau* de défenseurs et moi-même s'est constitué un front où cette tendance critique, ceux qui n'avaient pas d'idées *précises*, les justiciers-moralistes, les courriéristes, les journalistes « à sensation » et les casse-pieds étaient dûment représentés. C'est alors de ce front que fusèrent contre moi les épithètes de : communiste et clérical, anarchiste et dévot, imbécile et malin ; mes films furent jugés *sublimes ou ignobles*, et l'on parla de mon évolution comme de mon involution. A tous ces jugements sur mon travail est venu s'adjoindre le chœur d'une certaine presse, et j'ai pu lire toutes sortes de choses plus incroyables les unes que les autres : par exemple : que *Le Miracle* était le produit de la *parfaite* technique du communiste qui cherche à « diviser pour régner », que le film était une insulte à la femme *italienne ; après les jugements* sur l'œuvre, les jugements sur l'homme. On dit aussi que j'étais *« le chef d'un gang d'importateurs de drogue de la Chine de Mao Tsé Toung dans le but de détruire le cerveau des hommes de cinéma américains »*, ou bien, criblé de dettes, ou encore que je vivais comme un *« Seigneur de la Renaissance »*. La collection de jugements, d'attaques ou d'adulations que j'ai rassemblée, est *variée, drôle et très éloquente*. Je ne cite ici que les plus ridicules, préférant oublier les injustices trop graves.

LES LIBERTES DE LA PRESSE

Je me souviens que lorsque les alliés ont « libéré », ou « envahi », l'Italie, ils nous distribuèrent des lires d'occupation sur lesquelles étaient inscrites les quatre libertés fondamentales qu'ils nous apportaient, parmi quoi la liberté de la presse.

Je défendrai toujours la liberté de la presse, même si j'en ai subi les inconvénients.

Si mes expériences peuvent servir, et je crois sincèrement qu'elles le peuvent, je dois raconter une *autre anecdote* qui illustre les mœurs d'une certaine presse.

A un certain moment de notre vie, ma femme et moi avons été littéralement *assiégés par* les photo-reporters ; pendant quatre mois, Ingrid et mon enfant ne purent quitter l'appartement. Tout fut tenté pour violer notre intimité. Que voulait-on de nous ? Une certaine photo. A une heure du matin, une nuit, on sonna à la porte de l'appartement. La femme de chambre, *impressionnée, demanda* au travers de la porte qui était-ce. On lui répondit : *Police*. Elle ouvrit. Deux types, dont l'un était *muni* d'un appareil photo, entrèrent de force. Elle réussit cependant à les repousser sur le palier et, par le téléphone intérieur, demanda le secours du concierge qui se précipita dans l'escalier afin de savoir comment les deux « journalistes » étaient entrés à son insu. Ils rouèrent de *coups le concierge* et s'enfuirent comme ils étaient venus, en escaladant les grilles de l'entrée sur la cour.

Pour rompre ce siège, il n'y avait qu'un seul moyen : publier la photo que l'on convoitait avec tant d'acharnement. Je m'y décidais enfin pour avoir la paix, et fis moi-même la photo dont je fis cadeau à l'agence de Presse qui nous avait le moins importunée, allant jusqu'à nous faire savoir qu'elle déplorait l'attitude de ses confrères. Le siège fut levé, mais non sans que s'accumulassent de solides rancunes. Un bruit circula et me revint selon lequel j'avais *vendu* cette photo, et à un prix très élevé. Je pensai sur le moment que c'était une invention des agences rivales, frustrées dans leur attente.

Trois ans plus tard, je racontai cette mésaventure à des amis parisiens, couple fort sympathique (lui est administrateur d'un grand quotidien) ; il m'apprit que son journal avait publié cette photo acquise à un prix exorbitant, l'agence ayant justifié ce prix incroyable en arguant qu'il avait fallu me payer très cher cette photo !

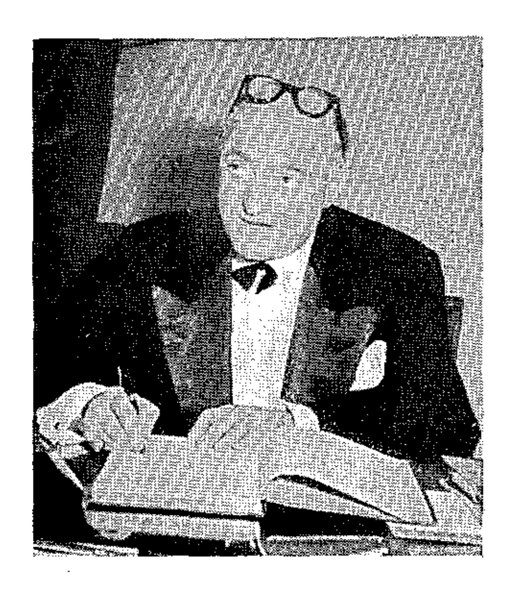
ROBERTO ROSSELLINI.

(*à suivre*)



Scène de tournage de *Stromboli*. A la fenêtre : Ingrid Bergman.

MAX OPHULS



L'ART TROUVE TOUJOURS SES VOIES

Il y a vingt ans, j'ai vécu à Breslau un moment décisif. Comme Hans Albers, sur l'écran, donnait du feu à quelqu'un, les gens dans la salle applaudirent, parce qu'ils entendaient distinctement le frottement de l'allumette sur la boîte. Moi, ça m'attristait un peu : je trouvais si beau, jusque-là, qu'au cinéma muet on puisse rêver un tel craquement, chacun à sa guise. Le film sonore était né.

Les années qui suivirent, le son se perfectionna. On comprit ce qu'Albers disait et, ce qui intéressait, ce n'était plus seulement *le fait* qu'il donnât du feu, mais *pourquoi* il en donnait.

Nous avons maintenant franchi une nouvelle étape. A Paris, on lisait même sur le journal : Une dame s'assied au troisième rang. Arrivée trop tard, elle n'a pu prendre une place qui lui convienne. Elle chuchote à un imposant monsieur assis devant elle : « *Pouvez-vous ôter votre chapeau, je vous prie ?* » Celui-ci se retourne : « *Pardonnez-moi, chère Madame, mais j'appartiens au film.* » C'est le relief.

Un très célèbre acteur anglo-américain m'a écrit : « Je commence à douter de

moi. Peut-être ne suis-je pas un acteur à trois dimensions, mais seulement un « plat ». Cela devient sérieux.

Aujourd'hui le FILM FRANÇAIS publie une statistique. *Saison 1953-1954 : Le cinémascope victorieux à Broadway : 604.500* millions de recettes. *Les nouvelles dimensions 2,55×1, 2,30×1 ainsi que 1,80×1 se sont définitivement imposées. Il n'y a plus aucune possibilité de retour.* Dommage.

Un retour, pourtant, a du bon et en marchant en avant — surtout aujourd'hui où l'on a si souvent l'impression que la terre n'est plus qu'un tapis roulant sous vos pieds — on ne sait plus très bien si les pas que l'on fait ont vraiment un sens. Dans l'histoire du théâtre par exemple, l'invention de la rampe me paraît moins intéressante que la naissance de Schiller, l'orchestre disparaissant est d'une moindre signification que Mozart ou Kurt Weill.

Je ne suis pas l'adversaire des nouveautés techniques, mais pas, non plus, leur porte-drapeau. On demandait à Fritz Kreisler ce qu'il pensait de la télévision. Il répondit à peu près : « *Lorsqu'on inventa le phonographe, j'étais contre le phonographe, lorsqu'on inventa la radio, j'étais contre la radio ; parce que je suis un homme de progrès, je suis maintenant contre la télévision.* »

Les anciennes inventions, je les trouve, en revanche, pleines de charme, poétiques. J'aime à Paris dans les cages d'escalier parcimonieusement éclairées les vieux ascenseurs hydrauliques. Le plus souvent ils sont hors de service et leur existence a seulement la signification d'un geste courtois, mais, quand ils fonctionnent, il se passe un beau moment, jusqu'à ce que la chose en question vous arrive en bruissant du sixième étage. On est obligé de quitter son impatience du jour pour quelques



Martine Carol, Lise Delamare et Max Ophüls pendant le tournage de *Lola Montès*.

minutes tranquilles, on accepte, comme un cadeau, l'obligation soudaine de méditer *encore une fois* en paix sur ce qu'on racontera à l'ami qu'on va trouver ; on peut encore une fois ressasser les motifs qui vous amènent chez une amie.

Peut-être fais-je partie de ces gens qui, dans la course contre les victoires de la machine, ont besoin de temps pour reprendre haleine. Il y a une chose, du moins, que je sais.

Dans le cinéma, une vie entière est nécessaire pour s'y connaître en noir et blanc, avoir la machinerie si bien en main qu'on soit avec elle à tu et à toi, qu'on puisse *tout exiger d'elle, sans* se laisser *imposer* par elle. Je crois que la fin de toute technique est de se laisser surmonter. On devrait la dominer si bien qu'elle serve seulement à l'expression, qu'elle devienne transparente, qu'au delà de la reproduction de la réalité, elle soit l'instrument de la pensée, du jeu, de l'enchantement, du rêve.

« *Exercices de doigts, exercices de doigts* » disait mon professeur de piano à Saarbrück « *longtemps seulement après les exercices de doigts, vient la mélodie* ». Je conserve encore le précepte, épinglé en tête de la première Sonate de Beethoven. Je n'avais pas beaucoup de talent. Ma mère payait Herr Nellius 2 marks 50 l'heure, mais je crois que pour la connaissance qu'il m'a donnée du rapport entre les exercices de doigts et la mélodie, ce n'était pas compté trop cher.

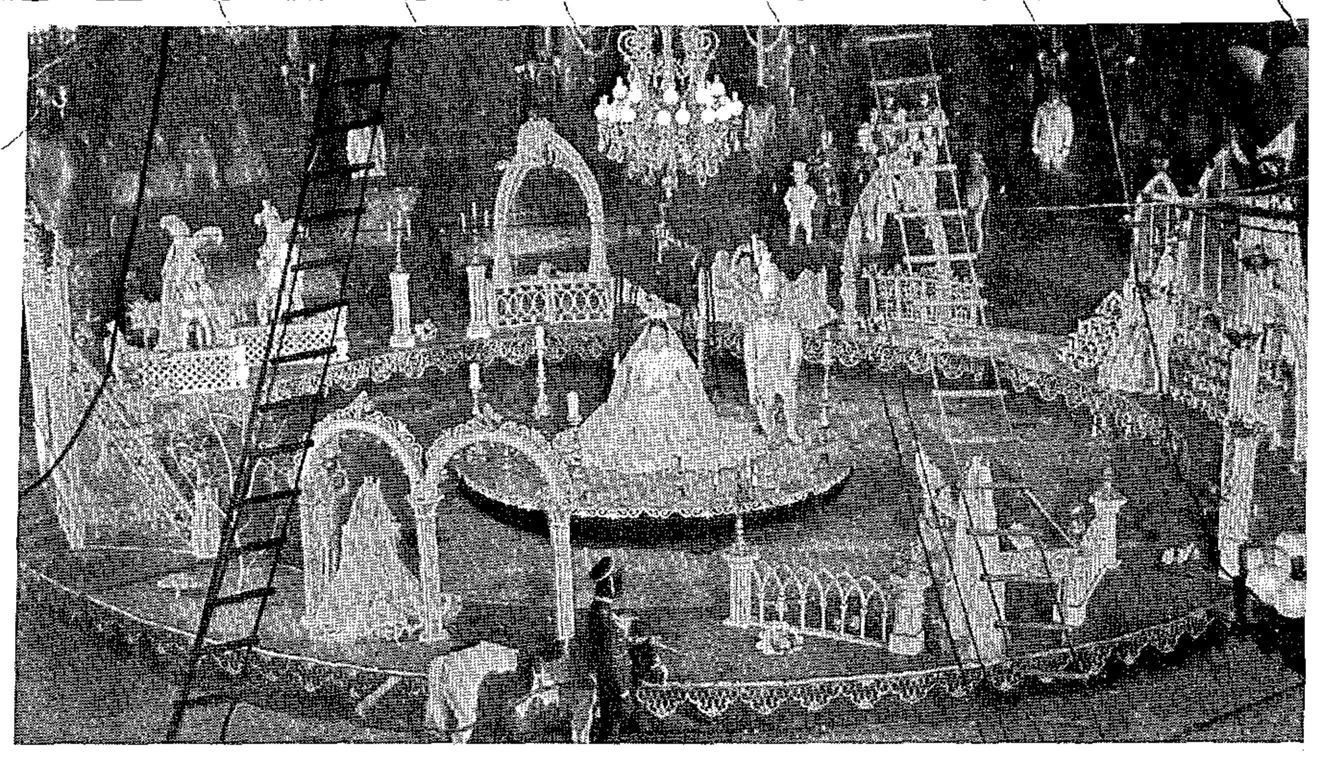
Le cinéma me semble sortir tout juste de l'âge des exercices de doigts. Nous commençons tout juste à nous approcher de la mélodie, parfois même à entendre des thèmes, je veux dire : à les *voir... et, boum, sur* ces entrefaites survient une nouvelle invention ; en arrivent aussitôt deux, trois de suite à court intervalle, conformément aux étapes de l'évolution, couleur, relief, écran large... et boum, tout est à refaire alors qu'on était tout au plaisir, ou aux difficultés du jeu.

Je ne veux rien dire là contre. L'évolution se moque bien des avis. Elle ne se laisse pas arrêter, c'est dans son caractère ; mais, je vous prie, permettez-moi d'éprouver un peu d'angoisse. Peut-être cela pourrait-il nous servir à tous deux, à l'évolution et à moi. *Devant les « panoramas »*, je suis timide. Leur absence d'intimité m'effraie. J'ai vu trop de panoramas où l'humour perdait pied : Napoléon à Leipzig, les journées du parti à Nüremberg, le passage de la Mer Rouge. Aux grandes choses, on ne peut assigner de limites. Deux grands-parents juifs *avaient consacré tout l'argent* qui leur restait à faire venir d'Europe leur petite-fille. Pour son premier soir à New-York, ils *amènent* l'enfant de quatre ans sur la plus haute terrasse de « L'Empire State Building » : « *Eh bien, que dis-tu maintenant ?* » demande le grand-père avec une émotion pleine de fierté. « *Je me l'étais imaginé plus grand* », répond la petite.

Je voudrais reprendre haleine.

Je voudrais pouvoir regretter que nous, auteurs de films, qui avons dû apprendre à nous bien conduire avec les firmes, les commandites, les maisons de distribution, avec toutes sortes d'appareils, les micros, les projecteurs, les objectifs, nous soyons forcés de nous *familiariser encore avec* d'autres instruments. Si l'on avait, il y a cinquante ans, inventé le cinéma sur grand écran et en couleurs, la crise de production actuelle nous aurait fait retourner aux petites dimensions et au blanc et noir.

Pourtant, je voudrais un jour trouver sans chercher « *comme devant moi dans la forêt* » (so in walde vor mich hin) un thème qui ne se présente pas autrement à mes yeux qu'en couleurs, à trois dimensions et *sur grand écran*, où tous ces éléments-là ne s'ordonnent pas seulement en vue d'un jeu formel, mais puissent faire surgir d'eux une véritable dramaturgie. Peut-être quelque chose de ce genre fleurit-il en cachette. Cela ne doit pas être de bout en bout bariolé, multiple, à plusieurs faces : seul un judicieux dosage de tels procédés est capable de nous arracher à la médiocrité. Une danse peut, portée *par la musique, accéder* du plat aux trois dimensions, comme la lumière sur le prisme se brise et se multiplie. Et quand, dans une loterie, quelqu'un tire le gros lot, il peut visiblement *élargir* son standard de vie aussi vite que son bureau — et l'*élargir* encore et encore...



Lola Montès de Max Ophüls

Un des producteurs français le plus intelligent, le plus lucide, le plus large d'idées déjeunait avant-hier avec moi. Il arrivait justement de Londres où on lui avait fait la démonstration d'un nouveau procédé « Superdimensionel » qui ne laisse rien échapper. Il discuta avec moi d'une idée pour le nouveau système : il me proposait une opérette d'Offenbach. Je dis oui. J'aurais dit oui pour Offenbach, même sur lanterne magique.

Et puis, je ne peux vivre sans le cinéma, comme un mari sans la femme qu'il aime. Et quand elle arrive à la maison avec un nouveau chapeau qu'il trouve exagéré, ça peut troubler l'amour, mais ça le menace rarement. Elle a dit si souvent déjà : « *Tu ne le vois pas comme il faut, ça viendra, attends un peu !* » Et d'ailleurs on peut rectifier le chapeau jusqu'à ce qu'il vous semble joli : « *Vois-tu, dit-elle, tu t'y es déjà habitué !* »

Je dois m'y habituer, pour qu'il ne m'arrive pas la même mésaventure qu'à un acrobate français que j'ai rencontré en Amérique. Il avait un tout petit restaurant à Hollywood, ça s'appelait *Le Tricolore*, et, depuis longtemps, n'exerçait plus son métier. Il boitait. « *Savez-vous comment c'est arrivé ? me raconta-t-il. J'étais toujours engagé dans des cirques à une seule piste ; mais à Chicago, je suis entré dans un établissement à quatre pistes. Je n'y étais pas habitué. Et, comme j'étais, là-haut, suspendu au trapèze, je me mis à penser tout à coup : les gens ne me regardent peut-être pas, ils lorgnent Dieu sait où, peut-être les chameaux sur la piste 1, peut-être le prestidigitateur au numéro 2 ou la pyramide de chevaux au 3. Et sous moi étaient vingt clowns qui débitaient leur boniment. Mais moi, pensai-je, je suis pourtant une personne et non un numéro... et alors je suis tombé.* »

Il n'y était pas habitué depuis assez longtemps. Et quand l'un de nous commet une maladresse, il n'a pas la même chance en tombant : il se brise plus que le pied.

Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Eric Rohmer).

JACQUES AUDIBERTI



BILLET XIV

Coupons en quatre le grand couteau

L'humanité civilisée laisse pendantes toute sorte de questions. Je ne parle pas des grandes devinettes métaphysiques, qui tirent tout leur charme de leur insolubilité. Je parle des énigmes familières attachées à notre vie de tous les jours et de toutes les nuits.

Tout compte fait, le mystère ne concerne pas l'inconnu, mais le connu. Le connu toujours mal connu. Les grandes devinettes métaphysiques elles-mêmes ne tourmenteraient personne si, dans notre propre nature, elles ne trouvaient leur amorce et leur allusion. Du côté des énigmes familières constatons, par exemple, l'incapacité de la pensée consciente collective, exprimée par le Larousse et par les manuels universitaires supérieurs, à définir clairement, une fois pour toutes, la lévitation telle qu'on la présente dans les baraques de la foire et dont les ouvrages les plus sérieux admettent l'apparente réalité. Il s'agit, on le sait, d'une personne en état de raidissement horizontal s'élevant lentement dans l'espace, sans appuis, pour y demeurer immobile une trentaine de secondes. Eh bien ! On n'en sait pas davantage, là-dessus, que si ça se passait dans les spectacles de variétés de la planète Mars. Vous pouvez toujours demander au présentateur, à propos de cette attraction, qu'il vous dise s'il a un truc, et lequel. Lui-même, au fond, s'y perd. Ses éventuelles combines d'électricien et ses présumables miroirs n'empêchent que la chose s'accomplit telle que la décrivent les ouvrages mystiques, tout en éveillant, chez le spectateur, de profondes résonances en faveur de sa franche plausibilité.

Dans un autre domaine aucune statistique pénétrante n'est parvenue à faire un compte exact des rapports réels de l'imprimerie et de la population. Je connais, à Paris, une librairie grandiose, avec portes de cristal qui s'ouvrent à l'œil (électrique), tous les livres que vous voudrez, ravissantes commises en blouse quadrillée, musique ambiante, une féerie. On entre comme dans un jardin public. Certains feuillettent un volume du doigt, font le tour, sortent. Là-dedans je n'ai jamais vu personne acquérir un livre, jamais.

Quant aux kiosques du trottoir, tapissés, sur toutes leurs faces, de publications telles que *L'Endive rationnelle, Le Petit Chasseur à Courre* ou *Le Skieur en Chambre*, sans parler de journaux afghans ou finnois, on peut leur appliquer ce que Sainte-Beuve disait de l'œuvre de Baudelaire, mystérieux « kiosque » planté à l'extrémité du Kamtchaka littéraire. Là non plus je n'ai jamais vu personne (sauf, l'avouerai-je, moi) acheter autre chose, outre les quotidiens, que *Paris-Match, Elle* et *Les Cahiers du Cinéma*.

En gros, bouchers, boulangers et charcutiers, tout gonflés qu'ils sont de fric, ils crèveraient plutôt que de payer pour lire. Qui donc lit, finalement ? Les écrivains. N'aime lire, en effet, que quiconque, mentalement, écrit ce qu'il lit.

*

Par contre les cinémas sont pleins. Aux yeux de cet explorateur intersidéral ou de ce rapporteur Kisney en quoi chacun de nous peut se transformer, les cinémas, pas d'histoires ! Les cinémas, comme le métro, concentrent, sinon le tout venant de la foule humaine, du moins un échantillonnage déjà fort varié.

Ici, nouvelle perplexité. Nous admettons que, par ses subtilités de clan (y compris, au premier chef, l'orthographe) la lecture, pour les soixante pour cent de la France, ne soit qu'une récréation rebutante dont les règles mal connues prolongent la férule scolaire. Or, les films, du moins beaucoup, requièrent, de l'usager, autant de gymnastique intellectuelle et d'expérience érudite que les livres. *Mort d'un cycliste* ou *La Strada* mettent en branle, dans l'esprit, un frénétique billard à flippers, étincelant d'interférences et de réminiscences branchées sur les nuances et les données de la culture générale.

*

Une harmonie serait donc possible entre le bon ton à l'écran et le flot du public. *Le grand Couteau*, de Robert Aldrich, tend à le confirmer. Comble de raffinement, c'est sur cette question même que repose l'argument principal du film d'Aldrich. Il nous fait vivre, en effet, le conflit entre l'aléatoire et le rentable en matière de cinéma. L'enjeu de ce conflit est un acteur, un artiste, Charles Castle (Jack Palance) un peu nerveux, certes, mais de taille, semble-t-il, à se tirer du dilemme art dollar autrement que par le suicide. Le paladin de l'art sacré, de l'art pour l'art, est un homme de lettres, naturellement, aux allures vaguement diaphanes. Quant au représentant du dollar coûte que coûte, le producteur Hoff (Rod Steiger), il vaut à lui seul qu'on se rue à voir et à revoir *Le grand Couteau*.

Le producteur Hoff est lourd, au physique, comme Aldrich en personne, qu'il caricature plus ou moins en l'inversant. (De même le trafiquant Rimbaud le poète Rimbaud).

Le producteur Hoff produit, sur Charles Castle, et sur nous, un dégoût halluciné mêlé d'une monstrueuse attirance. Cette obsession vient de son impudeur, très organisée, à imposer sa consistance corporelle (soulignée d'un appareil à sourds et de lunettes aussi noires que son complet noir) et de sa structure cérébrale (assortie de devises larme à l'œil et de menaces de chantage). Avec ses indices anatomiques déployés, ses tics, ses coups de gueule, ses fourberies sincères, sa franchise truquée, le déballage perpétuel de ses rouages, on ne voit plus que lui. On n'entend plus que lui.

Bien au delà de son emploi dans le scénario l'oncle Hoff représente, à des proportions mythologiques, l'industriel pour qui la mythologie, précisément, est une mine d'or. Et, avec la mythologie, la Bible, l'antiquité. C'est lui le requin borné que la libre et géniale avant-garde ne cesse de trouver devant elle, partout, derrière un bureau de directeur aussi bien que dans un chandail de directrice. A Hollywood sa bouffissure et la fumée de son Partagas graissent et empestent le laminoir labyrinthique où les manuscrits originaux perdent leur âme. « Hoff ! s'écrie Ida Lupino, dans le rôle de l'épouse, un tantinet dinde, de Charles Castle. Hoff ! qui le

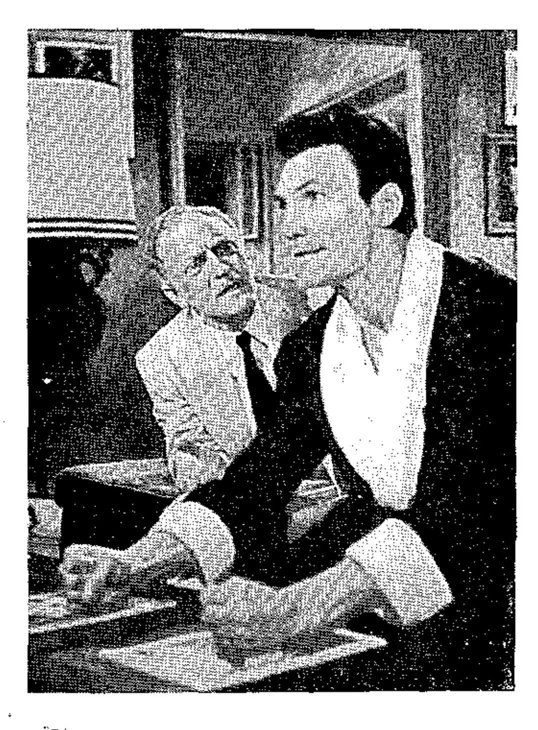
connaît ? "On connaît Huston ! On connaît Hitchcock ! Mais Hoff ! » Entre parenthèses ,mais sans sortir de mon propos, je me demande ce que les noms de Huston et de Hitchcock, l'un glorieux et l'autre célèbre pour nous, signifient au juste dans les salles, du côté de la gare de Lyon, ou rue des Pyrénées et à Dunkerque et dans le bassin minier lorrain.

Bref, dans tous les secteurs où l'expression esthétique vise la masse, Hoff est là pour exiger les compromis indispensables à la sauvegarde de l'investissement financier.

Entre autre, c'est sur l'ordre de Hoff que, longtemps, les films furent soumis à l'obligation de s'achever dans le bonheur. Hors du cinéma *l'omnipotent Hoff s'assied sur* les membres du Conseil municipal de Paris renâclant à ériger de radieux palais. Sous le masque d'Emile Henriot, détenteur de la rubrique littéraire du *Monde* (qu'on me pardonne, mais l'occasion est trop belle pour moi d'évoquer un fait personnel), Hoff s'obstine à ne *jamais* rendre compte de mes ouvrages, sous prétexte, je suppose, que, sans le moins du monde aller y voir, il les juge bohèmes et adolescents.

Le piquant c'est que Hoff lui-même, en tant que producteur de films, n'est pas sans mettre en circulation d'incontestables portions de beauté ou de fécondes rêveries. Car, enfin, si dans *le Grand Couteau*, Hoff tient à s'attacher, par un contrat de sept ans, les services de Jack Palance (pardon ! de Charles Castle) *il n'est pas interdit de croire que c'est afin* de tourner, non pas *Mort d'un Cycliste*, *La Strada* ou *Le grand Couteau* mais des vacheries à colt et à cheval comme *Rendez-vous sur l'Amazone* (d'un autre Castle, prénommé William), ou *La terre des Pharaons* de Howard Hawks, dont la vulgarité philistine n'est pas totalement démontrée.

Dans *l'autre sens, Robert Aldrich, pour assurer le succès de son* courageux travail, en arrive à faire son petit Hoff. Par exemple, dans sa nostalgie des films non commerciaux, et pour échapper à toutes les bassesses et ignominies dont Hoff est à la fois le symbole et l'ordonnateur, l'infortuné Charles Castle se tue en s'ouvrant les veines dans sa baignoire. Or cette fin, d'un tragique excessif, point tout à fait justifiée par les événements précédents, correspond aux conclusions optimistes *à la Hoff*. En général, *aucune bande filmée, aucune* pièce,



Everett Sloane et Jack Palance dans *Le Grand Couteau* de Robert Aldrich.



Rod Steiger et Jack Palance dans *Le Grand Couteau,* de Robert Aldrich.

ne sait se terminer. Aucune, en effet, ne peut se terminer sans le sentiment qu'en se terminant elle prouve qu'elle a eu tort de commencer, puisqu'elle n'est pas capable de faire double emploi avec le déroulement universel illimité. Dans *Le grand Couteau* comme dans *Cyrano de Bergerac* la mort du héros propose une fin heureuse, ou, si vous préférez, satisfaisante, appuyée sur la logique naturelle. Rares sont les films qui, comme les très charmantes *Vacances à Venise* (Katherine Hepburn au mouillage) s'arrangent pour se confiner dans un laps inclus, d'avance, entre deux dates.

En cinéma comme en prestidigitation nous ne saurons jamais comment, au juste, l'œuvre est faite. La censure officielle, sous ses diverses initiales, n'est que la dernière de toute une série de censures, celle que l'auteur s'impose ou qu'il rencontre tant du côté de ses commanditaires, qui se targuent de connaître le public comme leur poche, qu'auprès de ses coopérateurs techniques, ces derniers toujours enclins à considérer la lumière comme leur propriété corporative.

Quant à savoir pour qui l'œuvre est faite, et ce que chacun en prend, autant voudrait se demander pourquoi le lundi tombe le lundi !

JACQUES AUDIBERTI.

P.S. — *Du Pôle Noir au Pôle Sucre.* C'est ce que j'avais voulu écrire à propos, respectivement, d'*Halleluyah* et des *Grandes Manœuvres.* De *Pôle Noir* ma malchance a fait *Pôle Nord !*

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● *inutile de se déranger*
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- Case vide : abstention

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Simone *Dubreuilh*	Pierre *Kast*	Adonis *Kyrou*	Jacques Rivette	François Truffaut
Les carnets du major Thompson	●	●	●	●	●	★		●		●
Frou-Frou	●			★	●	●	●	●		●
Les Hussards	★	★★	★	★	★★	★★		★★	★	★★
La Main au collet	★★	★★	★★	★★	★★	★	●	●	★★★	★★★
Les Sept Samouraï	★★★	★★	★★	★	★	★★★	★★	★★★		
Lola Montès	★★★	★	★★★	★★★	★★★	●	★★★	●	★★★	★★★
L'Homme de la Plaine	★★	★	★★★	★★	★★★	★★★	★	★★	★★★	★★
Continent perdu	★★★	★★★	★★	★★	★	★		★	★	●
L'Enfant et la licorne	●	●	★	★		★		●		
Ordet	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	●	★★★	★★★
Le Missionnaire	★	●	●	●	●			●		●
L'Homme du Kentucky			●	●	●	●		★★		●
Racines	★★★	★★	★★	★★★	★★		★★★	★★★		●
Ce que chat veut		●		★				●		●
La Pantoufle de verre		★				★	●	●	★	●
La Pointe Courte	★	★	★★	★	★★	★★	★★	●	●	★
L'Amant de Lady Chatterley	●	●	●		●	★★		●		●

Sachez que :

● **Lola Montès** a conquis les cœurs de Roberto Rossellini, Jacques Becker, Jean Cocteau, Preston Sturges, Alexandre Astruc, Jacques Tati, Jacques Audiberti, France Roche, Claude Mauriac, J.-P. Vivet, Robert Benayoun, etc...

● **Ordet** rallie les suffrages de Alexandre Astruc, Nino Franck, Eric Rohmer, Lotte H. Eisner, Louis Chauvet, Pierre Laroche, etc...

● **La pointe courte** est très bien défendue par Chris Marker, Willy Acher, A.-J. Cauliez, J.-L. Tallenay, Jean Quéval.

LES FILMS



Ordet de Carl Th. Dreyer

UNE ALCESTE CHRÉTIENNE

ORDET, film danois de CARL TH. DREYER. *Scénario :* Carl Th. Dreyer, d'après la pièce de Kaj Munk. *Images:* Henning Bendtsen. *Décors* : Erik Aaes. *Interprétation :* Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Cay Kristiansen, Birgitte Federspiel. *Production :* Palladium Film, 1955.

> Les événements envoyés par les dieux ont mille formes diverses ; ils surprennent mille fois notre attente : ce que nous prévoyions n'arrive pas, mais l'imprévu, la divinité le réalise.
>
> EURIPIDE.

Ordet est une pièce de l'écrivain danois Kaj Munk dont Dreyer a respecté fidèlement le texte. Le Suédois Gustav Molander en avait, douze ans auparavant, tourné une première version. Il ne s'agit donc pas ici d'un « film d'au-

teur ». Et pourtant il me semble difficile d'étudier l'art du metteur en scène sans suivre, pas à pas, l'intrigue dans son lent, mais dramatique déroulement.

Une ferme danoise avec cette propreté méticuleuse, ce sens de l'ordre, du cossu propre aux pays nordiques, cette sobriété, ce dépouillement, mariés avec l'aisance, que nous retrouvons dans tous les décors de Dreyer. Il y a peu de cinéastes qui sachent aussi bien, non pas tant trouver dans l'architecture un élément du drame, que faire reposer sur elle seule tout l'effet de la *Stimmung* (traduisez atmosphère, mais atmosphère morale) dont ils veulent le baigner. Dreyer revendique l'héritage du Kammerspiel de la grande époque du cinéma allemand (1). Nous pourrions qualifier son art de véritable *expressionisme*, si ce terme n'avait pas été quelque peu galvaudé (2). Dès la première image, nous nous trouvons en présence d'une volonté de style, d'un *parti pris*, dont la ligne stricte ne souffrira aucun écart : parti pris, disais-je, dans la conception du décor, parti pris d'un certain cadrage, gros plan, jadis, dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, plan-moyen, ici, pour mieux se plier aux exigences de l'écran large sur lequel ce film doit être normalement projeté, parti pris dans la direction d'acteurs, le rythme des gestes, les attitudes, les intonations qui, à travers la prodigieuse invention de détail, nous renvoient sans cesse à une *forme* dès le départ imposée. Le cinéma ne nous a jamais donné l'exemple d'un art plus volontaire : mais son mérite n'est pas tant dans sa rigueur que le fait que celle-ci n'est jamais pesante, ne brime pas un seul instant la liberté du jeu, n'étouffe pas l'émotion du spectateur, mais au contraire l'avive, la multiplie. Ces paysans ont l'art des gestes nobles et des paroles calmes. Ils traitent de graves problèmes, et j'insiste là dessus, savent y intéresser notre esprit, notre cœur, notre chair aussi bien qu'à la plus pathétique histoire d'amour, qu'à la plus exaltante des aventures. Le débat qui s'y livre n'a point pour thème quelque question de théologie abstraite, mais bien les rapports concrets, physiques, de Dieu et de la créature : la prière, la parole de l'homme (Ordet signifie parole) parvient-elle à Dieu et Dieu lui répond-il ?

Un art si médité semble être le plus inapte à plaider la cause du surnaturel : je ne dirais pas que Dreyer contemple ses personnages avec l'œil du clinicien, mais son regard est trop objectif pour être tout à fait celui de l'homme, trop volontairement estompé pour se confondre avec celui du créateur. Point de vue « de Sirius », si l'on veut dire, par là, tout *extérieur*. Aucune invite à pénétrer dans les consciences, aucun appel au sentiment : nous voyons, nous écoutons, et le parti pris de continuité adopté ici n'est pas sans corroborer cette impression. Mais le mystère est peut-être plus grand, parce qu'on ne nous offre aucune porte pour y pénétrer : nous ne saisissons que l'apparence, tout en sachant qu'elle n'est qu'apparence. De même que des rideaux de gaze ne laissent entrer dans cette demeure qu'un jour clair, mais diffus, de même la lumière de l'esprit divin ne nous brûlera jamais de son plein feu : il faudra son intervention dans le monde matériel, et la plus extraordinaire, le *miracle* pour nous convaincre, indirectement encore, de sa présence. Nous sommes loin de ce constant appel vers Dieu que toute chose vivante ou inerte, soit par sa finitude même, soit par sa beauté, semble lancer, par exemple, dans les films de Rossellini. Faut-il assimiler la distance qui sépare l'univers de l'un de celui de l'autre à celle qu'on pourrait mettre entre le protestantisme luthérien et le catholicisme ? Cela m'entraînerait trop loin de mon propos : je dirai simplement que, chez Dreyer, la nature dont il nous découvre si avaricieusement les aspects, est toujours muette : tout au plus daigne-t-elle nous adresser un pâle et froid sourire

(1) Cf. l'interview de *Lotte H. Eisner* publié dans les CAHIERS n° 48 « Michaël *que j'ai tourné en 1924 était un véritable Kammerspielfilm* ».

(2) Je pense à ce *Principe de la nécessité intérieure* que le peintre Kandinsky oppose à l'impressionisme naturaliste : « *L'artiste qui crée en pleine conscience ne peut pas se contenter de l'objet tel qu'il se présente. Il cherche nécesairement à lui donner une* expression. *C'est ce qu'on appelait autrefois idéaliser. Depuis on a dit « styliser »*... et plus loin : « *Dans la question que se pose Van Gogh, il faut voir le noyau central de l' « interprétation » de la nature, c'est-à-dire de la tendance à représenter la nature non pas comme un phénomène extérieur, mais à faire apparaître en tout l'élément de l'impression intérieure, récemment appelée* expression ». (DU SPIRITUEL DANS L'ART. — ED. DE BEAUNE.)

et dispensateur encore (comme dans les contes d'Andersen ou les romans de Jacobsen) de plus d'angoisse que de réconfort.

Mais retournons au drame : différentes thèses s'affrontent. Le libéralisme propre à la religion protestante, l'existence de multiples sectes donnent à leur contour des arêtes plus marquées. Mais je ne trouve là rien d'incompréhensible ou de rebutant pour un spectateur catholique ; d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'une opposition de doctrines, encore moins de dogme (3). L'éventail est aussi large qu'il est possible, de l'athéisme déclaré de Mikkel l'aîné au délire mystique du cadet Johannès, fou, au sens clinique du terme, en tout cas présenté comme tel. Au centre l'optimisme sympathique du fermier Morten Borgen, le pessimisme, assez déplaisant il me semble, des sectateurs du tailleur Peter. Une intrigue amoureuse entre Anders le troisième fils de l'un et Ann, la fille de l'autre, donne à toute la première partie une saveur quasi humoristique qui n'est pas sans rappeler le ton de ce conte boccacien *La quatrième alliance de Margueritte* que Dreyer réalisa vers les années 20. Beaucoup de pudeur, beaucoup de candeur, mais non moins de rouerie. Les choses se raccommodent puis brusquement se gâtent au moment même où Inger, la femme de Mikkel meurt en mettant au monde un enfant mort. La scène de l'accouchement, étonnante d'audace, constitue un morceau de bravoure d'une qualité, à mon goût, un peu trop formelle : l'éclat aigu des ciseaux du chirurgien rappelle l'insistance, tout aussi insolite, avec laquelle on nous montrait dans la *Passion* les instruments de supplice. Le développement donné à ce motif, auquel je suis d'ailleurs personnellement fort sensible, ne me paraît pas — suis-je sévère ? — absolument justifié par la situation. Ce que je loue surtout dans cette dernière partie est l'art avec lequel le cinéma a su multiplier, et sans l'introduction d'effets à lui spéciaux, la tension dramatique propre à l'acte final d'une pièce de théâtre. André Bazin se plaisait à dire que la présence d'une motte de terre « réelle » sous la bêche du bourreau sauvait la *Passion* de la convention scénique. Les pleurs véritables versés par Mikkel au moment où la bière va se refermer assument ici cette fonction, chose d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'un robuste et froid paysan nordique. On compterait les cinéastes qui aient eu l'audace de faire pleurer sans tomber dans le grotesque un acteur du sexe fort (4). Le secret de Dreyer est peut-être dans ce mariage qu'il sait opérer entre deux qualités en apparence inconciliables : la suprême discrétion et l'outrance propre aux manifestations physiques de l'émotion : s'il tempère, ce n'est pas en atténuant la force propre à ce qu'il montre, mais plutôt en en assourdissant l'écho. Ces larmes donc sont, à mes yeux, la plus grande beauté « technique » du film, en même temps que le point culminant de l'ascension morale où il nous convie. La « *parole* » n'a pas encore été prononcée, tous du pasteur au médecin refusant d'adresser à Dieu cette prière à laquelle le fou, rendu à la raison, les convie, mais les larmes sur l'écran ont une efficacité plus grande que les mots. La partie est gagnée d'avance. Une goutte encore, précieuse mais de qualité moins rare, est nécessaire pour faire déborder le vase plein à ras bords : le sourire confiant de la petite fille qui, elle, n'a jamais douté... et au terme du plus haletant *suspense* qu'aucun film ait jamais proposé, le miracle attendu, souhaité par le spectateur même le plus voltairien se produit : nouvelle Alceste, Inger revient à la lumière et nous offre, en gros plan (l'un des seuls du film), l'extraordinaire vision d'un visage buriné, hébété, grisâtre et pourtant radieux...

Ce n'est pas, certes, sans quelque raison que nos classiques avaient voulu proscrire de la scène le « merveilleux chrétien ». Pourquoi nous, modernes, aurions-nous les mêmes pudeurs ? Le cinéma, non parce qu'il peut montrer ce qui lui plaît, mais au contraire ne sait nous proposer que ce qui *est*, non par son aptitude au fantastique, mais bien son réalisme, son parti pris d'objectivité semble pouvoir,

---

(3) L'Eglise catholique elle-même laisse entière liberté d'accepter ou de refuser comme tel tout miracle, sauf ceux rapportés par l'Evangile.

(4) Qui en effet ? Le même Dreyer dans *Tva Manniskor* dont nous n'avons, hélas ! vu qu'une version non sous-titrée, ou bien Cukor dans *Adam's Rib*. Spencer Tracy pleure et fort bien, mais, on devine, dans un tout autre registre.

l'exemple le prouve, faire le meilleur ménage avec lui. En l'année 1954 deux films, et des plus grands, *Voyage en Italie* et *Ordet*, auront montré que, sur le champ clos de l'art, notre religion n'est pas moins bien armée que celle des anciens, que nous avons droit de mobiliser au secours de nos œuvres ses ressources les moins ordinaires. Il ne s'agit pas de croire ou de ne point croire : tous m'accorderont que l'art puise dans des motifs purement religieux une inspiration au moins aussi riche que celle qu'il rencontre ailleurs. La qualité de l'angoisse qu'*Ordet* nous fait éprouver n'est à coup sûr, pas inférieure à celle que dispensait le théâtre grec. Voilà une nouvelle sorte de tragique que notre siècle serait sot de négliger. En évoquant l'une des plus belles pièces d'Euripide, j'ai voulu signifier qu'entre Olympe capricieux, récompensant les mortels de leur détachement, de leur silence, et un Dieu attentif à nos seules paroles, notre seule foi, la distance est, certes, profonde : il importe seulement que ces deux causes concourent ici comme là au même effet : le sublime. Une telle réussite est rare, je veux bien, mais assez convaincante, pour qu'en face d'elle cent, mille chromos sulpiciens ne pèsent guère dans la balance.

Eric ROHMER.

LOLA AU BUCHER

LOLA MONTES, film franco-allemand en Cinémascope et en Eastmancolor de MAX OPHULS d'après le roman de Cecil Saint-Laurent « La Vie Extraordinaire de Lola Montès ». *Adaptation :* Max Ophuls et Annette Wademant. *Dialogues :* Jacques Natanson. *Images :* Christian Matras. *Décors :* Jean d'Eaubonne. *Costumes :* Marcel Escoffier (pour Martine Carol) et Georges Annenkov. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Will Quadflieg, Oscar Werner, Henri Guisol, Lise Delamare, Béatrice Arnac, Paulette Dubost, Héléna Manson, Jacques Fayet, Daniel Mandaille. *Co-production :* Gamma Film — Florida film (Paris), Gamma Film — Union Film (Munich), 1955.

Amis et connaissances, cinéastes, critiques ou cinéphiles, de tous les « spécialistes » dont j'apprécie le goût, l'intuition et la sensibilité il ne s'en trouve aucun qui n'admire *Lola Montès*. Ce n'est certes pas un argument, mais une constatation réjouie.

Si Max Ophuls est le seul metteur en scène français incompris et sous-estimé, c'est que, plus que tout autre, il reste imperméable aux modes et aux tendances. La guerre, la bombe atomique, la misère le concernent comme homme mais non comme artiste. Max Ophuls est le cinéaste du dix-neuvième siècle, la plus grande partie de son œuvre s'étale entre 1815 et 1850, sans doute est-il le seul cinéaste à se sentir plus à l'aise en dirigeant un film à costumes.

Le Plaisir, qui n'eut même pas les honneurs d'un compte rendu dans ces *Cahiers* fut, comme *Casque d'Or* victime de la plus grave injustice de la critique (française) à l'égard d'un film (français) et je suis persuadé que Bazin reviendrait aujourd'hui sur son jugement de l'époque comme il l'a fait pour le fim de Becker. Avec Alain Resnais nous étions tombés d'accord pour convenir que Jean Gabin n'avait jamais été plus extraordinaire — et différent — que dans *Le Plaisir*. Et quel metteur en scène a mieux parlé des acteurs que Max Ophuls (1) avec tant de lucidité et de précision ?

Un grand artiste se défend toujours de « faire de l'art ». D'une manière ou d'une autre, il s'acharne à nous faire croire à la nécessité pratique de son travail, voire à son irresponsabilité. Conscient de l'indécence qu'il y a à « fabriquer de la vie », l'artiste véritable recourt à des subterfuges ; celui

(1) *Cahiers du Cinéma*, n° 54 : « Hollywood, petite île » par Max Ophuls.



Martine Carol dans *Lola Montès* de Max Ophüls

d'Ophuls est de masquer ce qu'il nous montre jusqu'au point de le dérober à notre vue. D'où ces tulles et ces voiles, ces grilles et grillages, voire même ces tuyaux de poële et ces cordages qui s'interposent entre l'action et l'objectif, entre la vie recréée et nous qui, oisivement, la contemplons. Le comble de la dérobade dans l'œuvre d'Ophuls réside bien dans ce silence de Tabulateúr après *Madame de* (2).

La même pudeur commande la vitesse des mouvements d'appareils, la brièveté des plans et c'est elle encore qui incite Max Ophuls à ôter de son montage définitif le saut de Lola et son strip-tease qui eussent créé le malentendu dans un film, qu'on le veuille ou non, de moraliste.

Imaginons un peintre qui, honteux d'une miniature qu'il expose s'efforcerait de la dissimuler aux regards des visiteurs en l'entourant d'un cadre de cent cinquante kilos.

Martine Carol qui n'est comme Marilyn Monroe qu'une brave fille gentille et aguichante se trouve amenée par les lois occultes du box office et de la politique des producteurs à tenir les rôles qui conviendraient exactement à Ingrid Bergman, Gréta Garbo ou Joan Crawford.

Max Ophuls qui a très vite compris que Martine Carol n'avait pas plus de parenté avec Lola Montès que lui-même avec le Pape, a adopté le parti pris de faire de *Lola* une statue de plâtre qui aurait la faculté de souffrir. Lola Montès n'existe pas ? Qu'à cela ne tienne ! A force d'entasser des pierres sur cet édifice aérien, Ophuls est arrivé à bâtir une cathédrale entre ciel et terre, pour tout dire un Oratorio et ce n'est pas par hasard que *Lola Montès* m'a fait penser à *Jeanne au bûcher*, film, qui lui aussi, fera sortir pas mal de sottise des encriers.

Dans un récit, quel soit-il, ce qui in-

(2) Ce qui, chez Louise de Vilmorin n'était qu'une trouvaille astucieuse, devient chez Max Ophuls, un point essentiel du style de son film : « Je m'appelle Madame de..., (le nom est couvert par un bruit de fiacre). Sur une table, la place de Danielle Darrieux est réservée mais un verre cache son nom et l'on peut lire seulement : Madame de...

téresse Ophuls est précisément ce qui heurtait Valéry, c'est dire que de *Liebelei* à *Lola Montès* en passant par *Lettre d'une Inconnue, La Signora di Tutti* et *Madame de* son œuvre est riche en marquises sortant à cinq heures, peu couvertes par temps d'hiver, pour fuir leur destin d'héroïnes balzaciennes, par les rues désertes et enneigées d'une ville de garnison en Allemagne du Nord.

Balzac n'arrive point ici par hasard. Comme lui, Max Ophuls « pousse » les sentiments jusqu'à leurs extrêmes conséquences physiques : les fièvres et les sueurs s'emparent, en fin de compte, de la femme désaimée, qui meurt à la manière d'Ursule Mirouet ou de Madame de Mortsauf.

L'homme, écuyer, diplomate ou musicien, mari ou amant, est d'abord pitoyable, responsable souvent des malheurs qui minent sa partenaire aimable, idolâtrée jusque dans la déchéance. Ophuls est charnel, lui aussi, lié à ses héroïnes par la complicité amoureuse des romantiques les plus échevelés. *Il est le confident,* le meneur de jeu ; il conduit la ronde.

Il s'agit donc moins ici d'un récit ordonné que d'un choix de moments cruciaux, de périodes de crise dans la vie d'une femme dont le métier est le spectacle, sans autre spécialité bien définie que le scandale pour le scandale, en dépit du scandale.

D'autre ont dit et diront encore la beauté de ce que l'on voit sur l'écran, l'usage *révolutionnaire qui est* fait du cinémascope, je ne m'arrêterai cette fois qu'à la bande sonore qui est bouleversante dans toute l'acception du terme.

Lola Montès réalisé en triple version est interprété par des acteurs de toutes nationalités dont Peter Ustinov : russo anglais, Anton Walbrook : austro-anglais et Oscar Werner: allemand (3). Pour la version française, la seule qui nous occupe, tous ces acteurs ont parlé français avec un accent plus ou moins prononcé. Ajoutez à cela un dialogue qui simultanément nous offre parfois deux ou trois conversations, des chuchotements et des phrases perdues comme dans la vie, vous obtenez une bande sonore dont un cinquième est inaudible lors d'une première vision. Le même effort de réalisme se retrouve dans l'écriture même des dialogues qui nous mène plus loin encore dans le laconisme que Becker qui revient ainsi sur le tapis avec justement *Casque d'Or.*

Le dialogue du découpage était bon, celui du film est extraordinaire par le fait même que les acteurs n'ont pu le dire textuellement et aussi par les changements sur le plateau (4).

Le pire travers de l'acteur moderne consiste à montrer qu'il possède bien « l'intelligence du texte », et il faut avoir entendu Gérard Philipe réciter des poèmes pour imaginer le plaisir que l'on pourrait éprouver à étrangler un comédien.

Le double et triple *décalage* qu'il y a constamment dans *Lola,* entre la personnalité des acteurs et leur diction, entre leur diction et leur texte crée l'enchantement à la manière des hésitations de Margaritis dans *L'Atalante. Lola Montès* est le premier film « parlant Vigo », le premier film bafouillé, un film où la beauté d'un mot (le velouté voluptueux dont Walbrook pare le mot *audience*) prend le pas constamment sur la signification de la phrase. Jean Vigo encore me revient en mémoire par le goût qu'il avait, tout comme Ophuls, du texte versifié. Entre :

Ces couteaux de table
Aux reflets changeants

---

(3) A travers ces 3 acteurs on reconnait *la voix* de Max Ophuls.

(4) Cette phrase du découpage : « *Un fauve cent fois plus meurtrier que ceux que vous venez d'applaudir dans notre ménagerie* », devient, prononcée par le génial étourdi Peter Ustinov : « *Un fauve cent fois plus meurtrier que ceux dans notre ménagerie.* »

Toutes les phrases du maitre à danser dans le cirque ont été remplacées au tournage par des petits cris et grognements du meilleur effet.

Max Ophuls a délibérément retenu dans son montage *définitif* les prises accidentées de préférences aux autres, réussies. C'est ainsi que le fouet de Peter Ustinov se prend à un certain moment dans les franges d'un décor. De même le roi de Bavière, au théâtre : « *J'allais chez vous, madame... non, ça ne vas pas.* » (Il contourne un décor et reprend :) « *J'allais chez vous madame... pour vous épargner le dérangement.* » Cette idée sublime du « ça ne va pas » provient *à coup sûr* d'une *défaillance* d'Anton Walbrook pendant le tournage du plan. C'est par cette improvisation constante aux pouvoirs amélioratifs, tous dirigés dans le sens d'une *vérité* plus *vraie* que Max Ophuls rejoint Jean Renoir, celui du *Crime de Monsieur Lange* et c'est pour tout cela que la bande sonore de *Lola Montès* est la plus audacieuse que je connaisse.

Sont inoxydables
Eternellement.

et

A Raguse
Robe exquise
On l'a r'fuse
A l'église,

mon cœur balance.

La critique élogieuse d'un film dont on s'est grisé cinq fois en sept jours n'a pas de raison d'être achevée. Je terminerai en soulignant la beauté du dernier plan : Lola dans la ménagerie, offre à baiser sa main à travers les barreaux d'une cage aux fauves ; la caméra recule en travelling arrière, les spectateurs du cirque, avancent *en dessous* de l'écran en sorte que *nous*, spectateurs du cinéma, nous mêlons à eux ; pour la première fois la sortie d'une salle se fait par l'écran. Tout le film se place ainsi sous le patronage de Pirandello comme du reste l'œuvre entière de Max Ophuls.

FRANÇOIS TRUFFAUT.

Et toujours à propos de Lola Montes :

LES QUESTIONS

Et pourquoi écouter les réponses quand on peut poser encore d'autres questions ?

GERTRUDE STEIN.

Il y a deux ans nous vîmes *Madame de,* puis le cinémascope, à peu de temps de là. Quelle chance pour Ophuls, écrivais-je alors dans un texte que je reprends, quelle chance non de supprimer le panoramique mais d'en multiplier les pouvoirs, quelle chance d'agrandir le cadre autour d'un personnage sans l'emplir de rien d'autre que lui. Car ces rideaux s'interposant, ces cloisons transparentes et jusqu'à ces objets cachant à demi les visages mais entre quoi se meuvent les corps dans une déroute de l'espace, ces grands mouvements glissants les accompagnant venant d'où allant où, ne font que livrer davantage à eux-mêmes les personnages, les adressent enfin d'eux-mêmes à eux-mêmes.

Et tout cela s'impose avec trop de force pour n'être que travesti symbolique. Dans cette monstrueuse et dérisoire carte du Tendre que figure à nos yeux le spectacle du cirque, c'est la recherche d'un personnage qui nous est proposée à travers ses existences successives. Et le symbole est dépassé aussitôt perçu, car il n'existe que pour et par le souvenir de l'héroïne, non par l'explication qu'il apporterait à un *récit*. Tout nous renvoie à l'héroïne et il n'y a pas ici de récit, l'action dramatique est absente d'une absence que peu de cinéastes oseraient concevoir : nous n'y prenons pas garde et nous voici aspirés, entourés, subjugués par un univers proprement romanesque.

Il me semble que *Lola Montès* est à ce jour un des rares films qui se puisse voir de plusieurs manières n'ayant entre elles *aucun* point commun. Je ne parle ni de la manière de comprendre les intentions de l'auteur ni de l'interprétation qu'on en peut donner (ainsi récemment *La Terre des Pharaons*), mais de la matière même qui compose les images : il s'y trouve assez pour faire deux ou trois films, et l'œuvre qu'Ophuls a voulue et créée, celle-là n'existe que si le spectateur s'y prête totalement. On lui propose l'essentiel et de quoi se distraire, de quoi s'égarer et il n'est pas assuré que l'essentiel ne soit *aussi* là. J'ai rarement vu moindre sollicitation du spectateur, et c'est l'art des grands romanciers, de Balzac surtout, que je retrouve ici.

L'art d'Ophuls, comme celui-là, n'est pas simple d'abord mais il est aussi sans coquetterie: voilà qui se laisse mal concevoir ou qui, compris, ne lui est pas volontiers pardonné. Pour beaucoup l'ornement est plus aimable que la rigueur, que dire lorsque l'apparence de l'ornement sert à plus de rigueur ? Car c'est bien de dépouillement qu'il faut parler ici ; non de la richesse du trait mais de la pureté d'une ligne nue continue, tendue ; non de la guirlande mais de l'inflexion hautaine de l'arc ; non de l'ingéniosité mais de la précision jamais démentie de l'idée que l'auteur a conçue de son œuvre et qu'il mène à son achèvement. Alors que tant de critiques blasés reportent sur un avenir vague l'admiration et l'enthousiasme qu'ils refusent au cinéma d'aujourd'hui, le cinéma de demain a déjà commencé ; il s'appelle *Le Carrosse d'Or* et *La Comtesse aux pieds nus*, il s'appelle *Lola Montès.*

PHILIPPE DEMONSABLON.

METTRE EN SUSPENSE

TO CATCH A THIEF (LA MAIN AU COLLET), film américain en Vistavision et en Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Michael Hayes, d'après le roman de David Dodge. *Images :* Robert Burks. *Décors :* Sam Comer et Arthur Krams. *Costumes :* Edith Head. *Musique :* Lyn Murray. *Interprétation :* Grace Kelly, Cary Grant, Charles Vanel, Jessie Royce Landis, Brigitte Auber, René Blancard, John Williams, Jean Martinelli, Georgette Anys, Roland Lesaffre, Jean Hebey. *Production :* Paramount, 1955.

« *...Mais où est la patte d'Hitchcock ?* »
(*L'Aurore*) P.C.

Le malentendu ne semble pas près de se dissiper. Son origine est simple : il y a mille et trois façons d'aimer *To catch a thief* ou n'importe quel autre film d'Alfred Hitchcock ; mais une condition : admettre la conscience du créateur en niant la fortuité des images et des mots.

La main au collet est considéré par son auteur comme « a private joke ». Il vaut mieux prendre l'expression à la lettre et ne pas extrapoler : ce film est *une plaisanterie intime.*

Construit comme un menu, parce que tourné dans un pays gastronomique par un gourmand, il reprend systématiquement les situations, les images et les thèmes musicaux des œuvres qui l'ont précédé. Hitchcock aime ce genre de récapitulation : il tourna ainsi *Saboteur (Cinquième colonne)* qui était de la première à la dernière image un pot-pourri de ses films anglais. *To catch a thief* est un pot-pourri de ses films américains : s'il est meilleur (plus subtil et plus « profond »), c'est que les œuvres illustrées sont meilleures (plus subtiles et plus « profondes »).

Le générique nous présente la carte: le menu sera à la française.

Pour commencer, hors-d'œuvre provencaux variés : Corniche, Nice, Vence, Cannes, Monte-Carlo. Ils exposent le sujet du film : le Roi des Chats, retraité, va se trouver obligé de remonter sur les toits à la poursuite d'un usurpateur ; nul ne lui fait confiance : un Chat est un Chat, et Robie un fripon. Ce n'est pas en mettant une perruque que l'on change la pointure de ses souliers (une image le soulignera); et on reconnaîtra facilement, à travers la légèreté touristique du ton, le thème familier, illustré cette fois de la plus littérale façon.

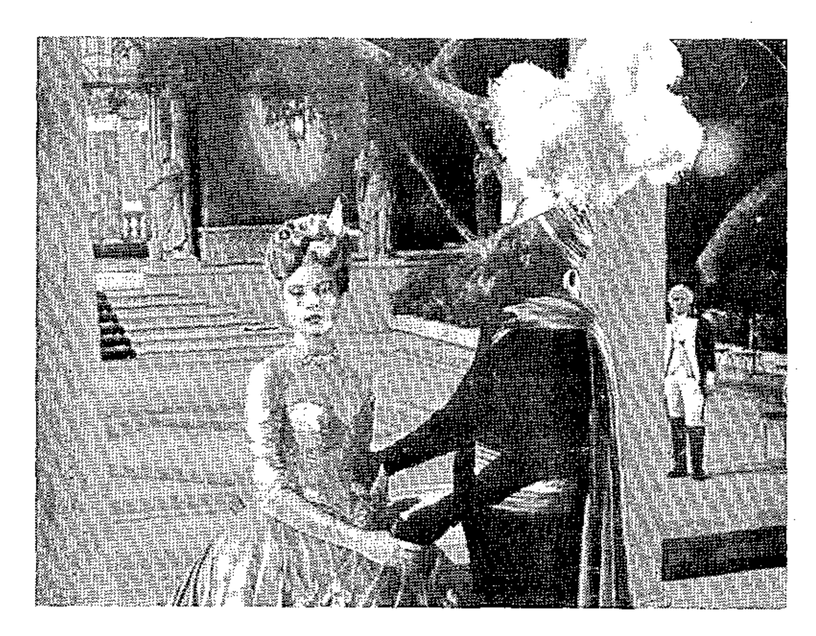
Voici l'entrée. Petit dépaysement : on passe par la Lorraine avec une quiche, dont la pâte est légère, car la grosse cuisinière a des doigts de fée. Le sinistre marché de *Dial M for Murder* devient ainsi propos de table; on ne vous traite plus d'assassin, mais de voleur, si l'on obtient un résultat semblable: l'Inspecteur d'Assurances (frère jumeau de celui de Scotland Yard) confie au monte-en-l'air le relevé détaillé des bijoux de ses clients. Les buts sont les mêmes : vivre agréablement de belles choses mal acquises.

Le plat de Résistance est une belle dinde farcie sur canapé, un mets qu'il faut savoir découper ; c'est ainsi que John Robinagrobis devient Conrad Burns, car il est, dans la vie d'un homme, des circonstances qui réclament le pseudonyme : sans changer de peau, on change de patronyme. Mais la dinde reconnaît les gens au morceau qu'ils choisissent : pour éviter d'être prise, elle se donne. Mauvais calcul : elle se retrouve bientôt sans plume et sans croupion.

La salade, niçoise, est policière et vinaigrée, accompagnée de poulet froid (la dinde n'était pas très chaude, non plus).

Pour le dessert, le traiteur a bien fait les choses : splendide pièce montée du XVIIIe, *royalement ornée* et *présentée*. Démontée, la pièce se transforme en salon féodal pour partouzes : qui s'en étonnera ?

Nous prendrons le café sur le toit, dans une atmosphère de rêve. L'identité de l'imposteur nous sera enfin révélée, et ce ne sera surprise que pour



Grace Kelly et John Williams dans *To Catch a Thief* d'Alfred Hitchcock

ceux qui n'ont pas le sens de la symétrie. Tout le repas est au champagne: le whisky n'a la préférence que des Américaines pétrolifères en goguette.

Faudrait-il absolument mettre du suspense pour que se reconnaisse la patte ? Aux aveugles, je signalerai, entre autres, les rappels de *Rebecca* (la cigarette, dans l'œuf), d'*Under Capricorn* (l'œuf, sous la cigarette), de *Notorious* (la course folle en voiture, avec les gros plans de mains qui se crispent), de *Saboteur* (le coupable retenu par la main au bord du gouffre), de *Spellbound* (séquence onirique du toit), de *I Confess* (la scène du cimetière). Aux sourds, je rappellerai les thèmes musicaux de *Spellbound, Strangers on a train, M. and Mrs. Smith* dont *To catch a thief* offre quelques variations plaisantes.

Ce film est bien un récapitulatif d'une intelligence et d'une habileté qui risquent d'échapper à beaucoup. Le fameux amomètre,, il est vrai, *ne* mesure *pas* l'intelligence.

Jean-Yves GOUTE.

BEAUTÉ D'UN WESTERN

THE MAN FROM LARAMIE (L'HOMME DE LA PLAINE), film américain en Cinémascope et en Technicolor d'ANTHONY MANN. *Scénario :* Philip Yordan et Frank Burt, d'après le roman de Thomas T. Flynn. *Images :* Charles Lang. *Décors :* James Crowe. *Musique :* George Duning. *Interprétation :* James Stewart, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Cathy O'Donnell, Alex Nicol, Aline Mac Mahon, Wallace Ford. *Production :* Columbia, 1955.

Le genre western échappe pratiquement en France à la critique. Je veux dire que si l'on en parle dans la presse c'est à peu près au petit bonheur. On peut être assuré pour n'importe quel western de trouver régulièrement les

trois ou quatre types de critiques de circonstance du genre : « *Mais où sont les Indiens d'antan* » ; ou : « *Quelques bagarres bien enlevées et une attaque d'Indiens assez spectaculaire, font heureusement oublier la puérilité conventionnelle du scénario* » ; ou encore, et naturellement : « *Mais le cadre traditionnel n'est ici qu'un prétexte dont le réalisateur a su se dégager pour nous offrir bien davantage qu'un western...* » Il est flagrant que la critique dérape sur le western et ne trouve à s'y agripper intellectuellement qu'autant que l'auteur a jeté sous ses roues le sable de la psychologie ou de la thèse morale. En fait le vrai western est en effet quasiment incriticable. Ses qualités ou ses faiblesses se constatent et ne se démontrent pas Elles résident moins dans la présence des ingrédients qui font le western que dans la nouveauté subtile qui résulte de leur dosage. L'analyse, alors, ne donne rien qu'une énumération grossière à quoi échappe l'essentiel que seul le goût révèle. Mais allez donc critiquer un goût ! Au demeurant l'appréciation de sa grossièreté ou de sa finesse suppose l'amour et la familiarité. La valeur d'un western a quelque chose de commun avec la dégustation des vins. L'amateur seul distingue le corps et le bouquet, le degré et le fruité et toutes ces nuances mêlées où le profane ne discerne en gros que le Bourgogne et le Bordeaux. Mais quittons ces comparaisons gastronomiques. Il serait peut-être plus juste de dire que les qualités essentielles du western relèvent du lyrisme et que l'important n'est pas, pour la mise en scène, qu'elle chante fort mais qu'elle chante juste. Ainsi voit-on louer généralement des westerns en fonction de leur ampleur spectaculaire ou de la seule adresse avec laquelle le réalisateur a su redonner du piquant à un thème classique. Ce ne sont pas toujours là qualités négligeables, mais combien moins décisives que la vibration de la moindre scène, le timbre de son chant.

Cette justesse musicale, Anthony Mann la possède au plus haut point. Tous les westerns que nous avons vus de lui étaient remarquables et notamment *L'Appât*, le mieux construit évidemment quant au scénario. Il m'arrive je l'avoue d'être un peu irrité par la désinvolture dont témoigne quelquefois Anthony Mann pour la vraisemblance de ses articulations dramatiques. Il y avait notamment dans *Je suis un aventurier* une histoire d'avalanche fort gênante à mon goût. Mais c'est évidemment qu'il n'hésite pas, quand il s'est mis en situation de choisir, entre sa mise en scène et son scénario. D'où vient que je ne sois pas troublé par les flottements de l'adaptation dans *L'homme de la plaine*. D'abord sans doute de ce qu'ils n'impliquent pas réellement des invraisemblances, mais seulement des obscurités. Nous ne discernons pas très bien qui est le traître, ni même s'il y en a un. James Stewart, venu en ce pays venger son frère tué par les Indiens grâce aux carabines automatiques qui leur ont été vendues par un salopard du coin, se heurte à l'autorité quasi-totale du propriétaire du pays : il faut trois jours de marche à cheval pour traverser ses domaines. Mais cet homme tout puissant a peur de quelque chose. De la faiblesse mauvaise de son fils, d'abord — que ne contrôle pas assez un régisseur peut-être trop ambitieux — et d'un homme qu'il voit en rêve venir détruire le patrimoine si durement assemblé. Finalement il comprendra que l'usurpateur de ses songes n'est point le vengeur venu de Laramie mais le régisseur dont il avait fait son fils adoptif. Aux yeux de tous les protagonistes du film ce personnage est le traître promis au châtiment final. Et peut-être l'est-il en effet. Mais pour le spectateur seul témoin de certaines scènes et qui en sait davantage que James Stewart, le plus coupable paraît être le fils innocenté indûment par sa mort prématurée. Le personnage du régisseur si coupable qu'il soit ne l'est pas tant que le croient ceux qui le condamnent. Il n'est pas en tous cas sans circonstances atténuantes. L'âpreté et l'égoïsme patriarcal de son patron lui sont une excuse. Apprenti sorcier de la catastrophe, il n'a pas voulu tout le mal auquel il s'est condamné par sa première faute. Ainsi l'emploi classique du traître n'est-il ici qu'apparemment respecté et de façon paradoxale puisque seulement à l'usage des protagonistes. Mais on a naturellement compris que ces ambiguïtés ne doivent rien à la psychologie, elles naissent des interférences des situations et des personnages. Leur subtilité est objective et esthétique. Elle est engendrée non par une psychologie particulière attribuée à priori aux personnages mais par l'intelligence du récit. Rien de commun

par conséquent entre la richesse de ce scénario et celle des « sur-westerns » du genre *High Noon.* Ici les données du problème restent rigoureusement purs. Au départ, Anthony Mann ne dispose de rien d'autre que des thèmes et des emplois traditionnels.

Il lui arrive même de maintenir l'un d'eux quand le scénario ne le justifie plus guère. Le vieux trappeur, un chercheur d'or malheureux, barbu et philosophe dont la mule constitue la seule richesse est un personnage classique auquel *L'Appât* avait justement consacré un rôle important. Nous le retrouvons ici mais réduit à un usage épisodique et décoratif. Il fournit notamment à Anthony Mann l'occasion d'un plan admirable lorsque la camera le découvre seul au milieu du paysage.

C'est que pour le réalisateur de *Naked Spur* l'homme ne se sépare guère de la nature. Certes et depuis les origines, le paysage est une donnée fondamentale du western, mais c'est justement à l'usage qu'il en fait que se reconnaît la vocation du vrai metteur en scène de western. Pour Anthony Mann le paysage est toujours dépouillé de son pittoresque dramatique. Jamais de ces rochers impressionnants surplombant des déserts, ni de ces contrastes écrasants destinés à ajouter leurs effets à ceux de la mise en scène ou du scénario. Si les paysages que semble affectionner Anthony Mann sont parfois grandioses ou sauvages, ils restent à la mesure de la sensibilité et de l'action humaine. L'herbe s'y mêle au rocher, l'arbre à la poussière, la neige au pâturage et les nuages au bleu du ciel. Cette miscibilité des éléments et des couleurs est comme le gage de la tendresse secrète que garderait la nature pour l'homme jusqu'en ses plus rudes épreuves saisonnières.

Dans la plupart des westerns et même des meilleurs, ceux de Ford par exemple, le paysage est un cadre expressionniste où viennent s'inscrire les trajectoires humaines. Chez Anthony Mann c'est un milieu. L'air même ne s'y sépare pas de la terre et de l'eau. Comme Cézanne qui le voulait peindre, Anthony Mann veut nous faire sentir l'espace aérien non comme un contenant géometrique, un vide de l'horizon à l'horizon, mais comme la qualité concrète de l'espace. Quant sa caméra panoramique, elle respire.

D'où l'usage si remarquable du Cinémascope dont le format n'est jamais utilisé comme un cadre nouveau. Simplement, ainsi que le poisson dans un plus grand aquarium, le cow-boy est plus à l'aise dans le grand écran. S'il traverse le champ notre plaisir est double puisque nous le voyons deux fois plus longtemps.

Contempler est en effet pour Anthony Mann le but ultime de la mise en scène western (1). Non qu'il n'ait de goût pour l'action et sa violence, sa cruauté même. Il sait au contraire la faire éclater avec une soudaineté éblouissante, mais nous sentons bien qu'elle déchire la paix et qu'elle aspire à y retourner (2) de même que les grands contemplatifs font les meilleurs hommes d'actions parce qu'ils en mesurent tout ensemble la vanité dans la nécessité. Anthony Mann regarde ses héros lutter et souffrir avec tendresse et sympathie, il trouve que leur violence est belle parce qu'elle est humaine, mais elle ne l'intéresse nullement pour ses conséquences dramatiques. Il y a dans *L'homme de la plaine* une longue bagarre sans vainqueur.

Ainsi émane de cet admirable film une sagesse plus profonde que celle qui procède des seules données organiques du genre. Une sorte de sérénité virile et tendre qui vaut bien à coup sûr les leçons morales plus explicites de ces films auxquels la critique réserve ses faveurs parce qu'ils sont « *mieux qu'un western* ».

André BAZIN.

---

(1) Ce n'était hélas que le seul aspect attachant de *Strategie Air command.* Cet article parle d'Anthony Mann auteur de western et je n'en infère pas personnellement un talent égal en d'autres domaines. *Glenn Miller Story* m'a paru sinistre. Je n'y vois rien que de normal. Les mêmes qualités se retournaient alors contre le sujet. Mais je ne veux pas engager à ce propos un débat critique qui sortirait de mon sujet.

(2) Il se passe de moins en moins de choses dans les westerns d'Anthony Mann qui semble s'être donné pour idéal de tourner un film où le héros n'aurait d'autre occupation que de se promener à cheval pendant cent vingt minutes. J'en donnerai pour preuve ce commentaire indigné de Jack Moffitt dans « THE HOLLYWOOD REPORTER » concernant le dernier western d'Anthony Mann qui vient de sortir en Amérique : « *La seule émotion éveillée par* The Last Frontier *est de la pitié pour les acteurs... L'industrie du cinéma au lieu de chercher de nouveaux visages ferait mieux de chercher de nouveaux cerveaux... Il s'agit d'un western sans action (sauf à l'ultime minute) et un drame psychologique sans mobiles* ».

LA PAROLE

BLACKBOARD JUNGLE (GRAINE DE VIOLENCE), film américain de RICHARD BROOKS. *Scénario et dialogues :* Richard Brooks, d'après un roman d'Evan Hunter. *Images :* Russel Harlan. *Montage :* Ferres Webster. *Musique :* enregistrements de Bill Haley, Stan Kenton et Bix Beiderbecke. *Interprétation :* Gleen Ford, Anne Francis, Margaret Hayes, Louis Calhern, Sidney Poitier, Vic Morrow, Dan Terranova, Rafael Campos, Paul Mazurski, Richard Kiley, Emil Meyer, John Hoyt, Warner Anderson, Basil Ruysdael. *Production:* Pandro S. Berman - M.G.M. 1955.

C'est attaquer sottement *Blackboard Jungle* que de mettre en doute l'exactitude de l'information qui s'y trouve rapportée ; dans les grandes villes des Etats-Unis, le problème de la jeunesse délinquante se pose *à ce point* et l'avis autorisé de Domarchi ne laisse aucun doute là-dessous. Mais Richard Brooks n'a pas voulu emprunter au journalisme ses méthodes, on ne fait pas un reportage d'après un scénario et nous ne verrons pas ici les fillettes se prostituant à douze ans ni les sordides réunions de « clubs », largement attestées par la littérature américaine des vingt dernières années (James T. Farrell, Nelson Algren, Irving Shulman) et dont *Girls in the Night*, film de Jack Arnold, donnait des évocations d'ailleurs fort atténuées. Et Brooks n'a pas fait davantage une *enquête* sur la jeunesse délinquante, au sens où précisément l'on entend que la police en fait : en rassemblant des faits, en confrontant des témoignages, en désignant des responsables. Avant de dire en quoi il a fait mieux que cela, il est bon de comprendre pourquoi il a fait le film de cette manière et non autrement.

La construction du film va nous y aider, qui ne nous donne à connaître qu'une partie de la vie des élèves : celle dont l'école est le théâtre ou ses alentours immédiats, et plus exactement celle où leur professeur se trouve impliqué. Rien sur le milieu familial, social et pourtant ils ont bien des parents, logent quelque part, se réunissent, se distraient — mais sitôt formulée cette remarque, nous devons admettre aussi que nous ne saurions les mieux connaître. Je dédaigne les motifs secondaires qui rendraient compte de ce choix (encore qu'ils ne soient pas dénués de raison — par exemple éviter la dispersion entre plusieurs actions parallèles, resserrer l'intrigue, etc.) ; j'en vois en effet de plus intéressants.

1° D'abord et péremptoirement, argument de la politique des auteurs : celui qui construit son scénario avant de le mettre en scène et écrit ses dialogues avant de diriger les acteurs qui les disent, celui-là crée selon ses intentions — il crée ainsi parce que tel est son propos. Point important qu'il fallait rappeler;

2° Ici le propos de Richard Brooks est de restreindre son étude à celle des rapports entre élèves et professeur et ceci ne restreint aucunement l'étendue des *vues qu'il peut* donner sur le problème dont il traite: car c'est à l'essentiel qu'ainsi il le ramène. Pourquoi l'essentiel ? Comprenons qu'à l'égard de ce problème comme de beaucoup d'autres il est deux attitudes en tous points opposées. L'une abstraite accorde sa confiance à l'analyse des causes et ne *s'occupe en fait* de l'homme qu'à travers une entité appelée humanité ; l'autre se refuse à faire aussi bon marché de l'homme vivant en qui elle voit l'individu irremplaçable : elle n'en offrira pas les souffrances à la réalisation de quelque schéma préconçu. Le Samaritain de l'Evangile, s'il eût été marxiste, ne se serait guère arrêté auprès du blessé que pour recueillir son récit, et serait aussitôt reparti, n'ayant plus de cesse que n'éclatent les contradictions d'une société où peuvent être perpétrés des actes de brigandage. Ainsi dans le cas de *Blackboard Jugle*, le plus important est-il de savoir *par quels* enchaînements des enfants en sont arrivés au point que nous voyons, ou de savoir, à partir de là, quel salut leur est offert, à eux précisément, immédiatement, et pas seulement à ceux qui viendront plus tard ? Et la seule personne qui puisse opérer leur salut est celle qui les connaît en tant qu'individus promis à un avenir : leur éducateur. De fait les deux attitudes dont je parlais plus



Glenn Ford et Sidney Poitiers dans *Blackboard Jungle* de Richard Brooks

haut sont fort bien représentées ici : il y a Louis Calhern qui à tout moment souligne les contradictions, et rien n'en résulte. Et il y a Glenn Ford dont l'attitude amène à se produire des événements surprenants. La science enfle mais c'est la charité qui édifie (1).

3° Cette place primordiale que tient ici l'école, elle la doit à l'événement singulier dont elle est le théâtre, et dont tout le film est la narration. C'est là et non ailleurs que les élèves vont se réaliser, aller au bout d'eux-mêmes, chacun selon ce qu'il est. Eux qui d'abord ne se distinguent les uns des autres que par des détails, de surface, à peine de comportement, de caricature presque, ils vont différer de plus en plus, devenir de plus en plus individus — et non seulement à nos yeux parce que nous les connaissons davantage, mais surtout par le fait de leur propre évolution. Le film ne veut retenir d'eux que cette évolution. Ailleurs est la part morte de leur existence, celle justement des déterminations sociales et économiques ; il suffit, leur comportement à l'école ne montre que trop qu'ils ont en tous points réglé leur conduite sur celle de leurs aînés (2). Et si la vie de Glenn Ford est suivie de l'école à son foyer, c'est que son existence au contraire est dans la continuité, c'est que ce rôle d'*agent* (Bazin dirait : de catalyseur) auquel il se voue délibérément n'est pas de ceux auxquels on se prête à demi.

Bien entendu, Richard Brooks a un parti-pris et c'est bien qu'il en ait un. Il croit à la générosité sans penser qu'elle soit sans faiblesse, il croit à la grandeur dont l'homme est susceptible sans en concevoir d'ivresse et surtout il croit à la force du sacrifice, il croit à la primauté des forces spirituelles. C'était un bel acte de foi que dédier *Battle Circus* à l'indéfectible esprit humain « *to the indomitable human spirit* ». Et si cette générosité ne con-

(1) Il y a aussi, pour compléter la parabole du Samaritain, celui qui passe et ne veut rien voir : le proviseur pour qui *il n'y a pas de problèmes de discipline*. Du reste, il a raison bien à son insu : le problème est ailleurs.

(2) Ainsi le censeur jette sur les jambes de Miss Hammond un regard qui en dit long, et l'instant d'après quelqu'un tentera de la violer, mais un autre, un élève.

naît pas l'inquiétude, c'est que précisément elle n'est pas attachée au profit (cette hypocrisie des « relations humaines », l'une des plus viles escroqueries de notre siècle : comment se faire des amis *et* réussir dans la vie) mais vouée au sacrifice le plus total. Car enfin le défi ni l'amour-propre n'inspire l'action de Glenn Ford, ni la recherche du triomphe, mais la vocation du sacrifice : et le sacrifice en arrivera à un point tel qu'il révélera dans la vérité ceux qui y assistent, de sorte qu'à ce moment les méchants se séparent d'entre les justes.

***

Et si nous parlions de mise en scène ? N'attendez pas de moi que j'isole à votre intention quelque principe spécifique et vous dise : voici la mise en scène. Il n'y a pas de mise en scène à l'état pur, il y a seulement certains auteurs avec quelque chose à exprimer et qui l'expriment : Anthony Mann par les actes les moins prémédités de ses personnages, Nicholas Ray par un décalage entre leurs actes, leurs paroles et leurs pensées. (Les paroles cherchant à déguiser des pensées déjà trahies par les actes), Richard Brooks par les paroles des personnages au service de leurs actes et pourquoi pas, c'est très intéressant la *parole* et c'est aussi très important.

C'es singulièrement important dans l'œuvre de Richard Brooks. Dans son art poétique, je verrais un chapitre capital consacré à l'art du discours, un chapitre très personnel car ses personnages ne parlent pas comme ceux de Renoir ni de Mankiewicz, pour ne citer que ceux qui ne se reposent pas sur d'autres du soin de les faire parler. Ce qui me frappe dans *tous* les dialogues de Brooks, c'est d'abord un emploi particulier du langage; dédaignant à la fois l'idée et l'objet concret, pour ne retenir délibérément que le mot, comme s'il s'y accrochait. La conversation est une nécessité dont nous avons pris l'habitude de nous priver ; nous en avons oublié les effets salutaires, puis nous en avons oublié les règles. Le siècle dernier aura vu se produire une transformation presque générale du langage, dont le style des grands épistoliers et la conversation des paysans nous font mesurer l'étendue : il suffit de les comparer à notre langage des villes. Strictement utilitaire, celui-ci est allé au bout de son rôle de *signification*. Les choses s'y sont effacées, les mots eux-mêmes s'usant au contact des uns des autres et la conversation qui ne se veut ni abstraite ni affectée en est réduite à utiliser des lambeaux de phrases, des fragments de langage ; puis elle reprend d'instinct ses acquisitions à la poésie, rythme et assonances. Brooks est sensible à ce dialogue monocorde et très subtil à la fois, auquel il est vrai que la langue américaine se prête mieux qu'une autre.

Mais tant de soin et d'attention ne sont pas simple jeu d'auteur. Et leur façon de parler n'est pas davantage un jeu pour ses personnages : ni ruse ni déguisement, elle traduit plutôt leur empêchement. Ceux-là parlent parce qu'ils n'ont vraiment rien à dire, parce qu'il n'y a pas d'interlocuteur et que se taire les obligerait à le reconnaître. Et dans *Blackboard Jungle* l'effort de Glenn Ford tend à rendre à la parole sa fonction véritable : établir le contact entre les individus. Il faut pour cela les aider à trouver le chemin de la sincérité, et la scène est admirable où le Porto-Ricain parle devant le magnétophone ; il faut susciter en eux le désir de surmonter la solitude où les tient enfermés l'oubli de la parole, et la scène est admirable où les Noirs répètent autour du piano — pas n'importe qeul chant — : « *let my people go* », chant d'exil et de supplication.

Car enfin la révélation de la parole complète celle du sacrifice et si j'ai fait jusqu'ici des allusions peu voilées à la tradition chrétienne, c'est qu'il s'agit bien d'un drame chrétien — il ne s'agit de rien de moins que restituer la parole dans la splendeur du Verbe, de celui-là qui s'est fait chair et a habité parmi nous.

Philippe DEMONSABLON.

Et encore à propos de Blackboard Jungle *voici :*

HUMANISME DE RICHARD BROOKS

Blackboard Jungle est moins simple qu'il n'y paraît et il faut, je pense, pour le juger correctement se défier de ses premières impressions. S'agit-il essentiellement d'un document, d'un réquisitoire ? Sûrement pas. Si Brooks est dépourvu de toute « objectivité », il se refuse aussi à plaider une cause, à donner raison aux uns et tort aux autres. Quelques-uns de ses personnages ont sa préférence sans que, pour autant, il condamne les autres sans retour. Je ne suis même pas certain que West, l'irréductible West ne trouve pas *à un certain moment* grâce à ses yeux et aux nôtres. Avec tous s'établit un courant de sympathie, d'entente, quelquefois durable, quelquefois fugace, qui provient de ce que Brooks donne à tous une chance de gagner notre estime. Je viens de parler d'absence d' « objectivité ». Il ne s'agit pas en effet du regard froid du clinicien ou du naturaliste qui *décrit* un milieu, mais de l'illustration d'un thème par lequel Brooks est obsédé. Ce thème est celui de l'acceptation tranquille d'un devoir, *de l'accomplissement quotidien d'une tâche généralement rebutante et sans gloire.* Cette acceptation et cet accomplissement exigent la forme la plus haute du courage : celui « de cinq heures du matin » dont parlait Napoléon. Il s'agit donc, on le voit, d'un genre « moral », et la description sans complaisance du milieu n'est là que pour conférer au film toute l'*efficacité désirable.* Qu'on ne s'étonne donc pas si chacun des films de Brooks retrace une vie *exemplaire.* Le journaliste de *Deadline U.S.A.,* le médecin de *Battle Circus,* le sergent de *Take the high ground,* le professeur de *Blackboard Jungle* illustrent tous à leur manière cette persévérance dans le renoncement, cette permanence dans le sacrifice bien plus malaisée d'accès que l'exploit d'un jour : *l'héroïsme, chez Brooks, est une création continue.* Cet idéalisme, sans doute, notre auteur ne l'a pas inventé. Il appartient à une tradition, à une constante de la vie américaine tout aussi tenace que la constante opposée : on la trouve en politique chez Lincoln, chez Roosevelt, chez Kefauver, en littérature chez Dos Passos, et elle procède *tout comme la constante opposée* (la glorification de la réussite matérielle) de l'esprit protestant qui a marqué de manière indélébile la mentalité américaine. C'est que le protestantisme américain est un *janus bifrons :* il justifie à la fois la puissance que confère l'argent (la réussite ici-bas étant le signe de l'élective divine) et le désintéressement du sacrifice (par l'importance exceptionnelle qu'il accorde à la responsabilité immédiate de l'homme devant Dieu). D'où l'intérêt des films de Brooks et leur authenticité : au manichéisme de pacotille des films de Cayatte répond une éthique de l'homme *agissant* qui correspond à la volonté d'affirmer un certain humanisme (1).

Quel est en effet le propos de Brooks ? D'opposer au mythe de surhomme, de superman des *comic-strips,* la réalité du citoyen américain tranquille et résolu. Pour illustrer son propos notre auteur a-t-il véritablement forcé la dose, tablé sur le scandale que provoquerait une description volontairement outrée ? Je ne le pense pas et aussi bien les études du Dr Frederic Werthan sur l'influence des « *crime comic-books* » sur la jeunesse américaine (LES TEMPS MODERNES Nº 118) l'enquête publiée très récemment par COMBAT m'inclinent à admettre que Brooks a dit la vérité. Je tiens d'autre part d'un de mes amis professeur à la Sorbonne qui fit un séjour à l'Université d'Urbana (Illinois) que tous les détails du film sont rigoureusement exacts, l'apport de Brooks s'étant borné à concentrer dans une seule classe des incidents signalés dans différentes écoles du même genre (et pas seulement des quartiers pauvres !). Agencement parfaitement légitime si l'on songe que le devoir de l'artiste est de synthétiser et de comprimer dans un trimestre une succession d'évènements étalée sur une année scolaire. De plus, par-delà le mythe du super-man dont la version la plus commune est celle du gangster, du *tough guy* inexorable et féroce, Brooks a voulu stigmatiser l'expression politique de ce mythe. A l'idéal frénétique de violence fondé sur une supériorité raciale s'oppose celui de la noblesse et de la correction, du courage quotidien et de la fraternité virile. Il s'agit donc d'un film antifasciste et non anticommuniste car la technique révolutionnaire des communistes (à laquelle Brooks est très certainement hostile puisqu'il est démocrate et idéaliste) ne repose pas sur le postulat d'une supériorité raciale et biologique ni sur l'exaltation de la force comme telle.

On voit donc combien Brooks se rattache à une tradition toujours vivante. Par-delà Hawks dont il est le fils spirituel (surtout le Hawks de *Only angels have wings*), Brooks peut se réclamer de Capra (le Capra de *Mr. Smith goes to Washington*) et du Griffith d'*Intolérance.* C'est également de Hawks qu'il se rapproche par son sens de la fraternité virile et c'est encore à Hawks qu'il doit un style direct, ennemi de l'effet et des prouesses de caméra inutiles. Un mot me vient aux lèvres pour qualifier son art : celui d'honnêteté, privé bien entendu de l'acceptation péjorative qu'on lui accole volontiers. Brooks ne ruse pas avec les difficultés, il les affronte comme ses héros posément et tranquillement. Brooks est assurément ce que Gœthe aurait appelé une « belle âme » et un tel compliment n'est pas par les temps qui courent si facile à décerner.

JEAN DOMARCHI.

(1) Humanisme et esprit protestant peuvent paraître antithétiques. Je note cependant chez Brooks un souci d'*éducation* (et même de *prédiction*) qui permet de concilier ces deux attitudes contraires : il s'agit tout à la fois de racheter des âmes perdues et d'accéder par une morale en action à la dignité d'homme.

LE BILLET DE RETOUR DE FERNAND CORTEZ

RAICES (RACINES), film mexicain de BENITO ALAZRAKI. *Scénario :* Manuel Barbachano Ponce, Benito Alazraki, Carlos Velo, Maria Elena Lazo, J.-M. Garcia Ascot, Fernando Espejo, d'après quatre récits de Francisco Rojas Gonzales. *Images :* Ramon Munoz, Hans Beimler, Walter Reuter. *Musique :* Silvestre Revueltas, Rodolfo Halfter, Blas Galindo, Pablo L. Moncayo. *Interprétation :* Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Conchita Montes, Eduardo Urruchua, Juan Cano et Rafael Ramirez pour « LES VACHES »; Olimptia Alazraki, le docteur Gonzales Juan Hernandez et Angel Lara pour « NOTRE DAME »; Miguel Angel Negron, Antonia Hernandez et Mario Herrera pour « LE BORGNE »; Alicia del Lago, Carlos Robles Gil, Teodulo Gonzalez et Laura Holt pour « LA POULICHE ». *Production :* Manuel Barbachano Ponce — Teleproducciones S.A., 1955.

Les quatre courts films réunis dans *Racines* ont un sujet commun : l'héritage indien. Réalisés, on le voit, avec une grande modestie de moyens matériels, tournés sans acteurs de profession, entièrement en extérieurs, les chapitres de *Racines* ne seraient qu'une entreprise sympathique, montrant des dons évidents, un goût louable pour la cruauté, et même, dans le chapitre intitulé « La Pouliche », pour le délire érotique, s'ils n'étaient vus entièrement par l'œil même des Indiens. Ce qui change tout, et fait de ce film artisanal, insolite déjà dans une production commercialisée, une des œuvres les plus importantes sans doute de la saison.

Le règne de l'homme blanc touche à sa fin ; les journaux nous en disent chaque jour assez sur la question. Mais s'il existe bien des films hindous, chinois, japonais, voire turcs ou kurdes, dont les qualités sont diverses et quelquefois éclatantes, s'ils sont le fruit de cultures souvent plus subtiles et raffinées que les nôtres, on ne les voit guère s'attaquer aux problèmes de la présence du blanc, et les nationalités qui s'expriment ont été peut-être battues, conquises ou colonisées, jamais détruites.

On sait que Fernand Cortez et ses compagnons ont radicalement détruit une nation, effacé une civilisation qui, si l'on s'en réfère simplement au remarquable petit livre de vulgarisation de Soustelle (1), était une des plus importantes de l'histoire du monde. La monarchie espagnole et l'église catholique s'en expliqueront au jour du jugement, entre d'autres de leurs exploits. Je sais que le Mexique contemporain tient avec passion à l'héritage aztèque, qui devient un juste et glorieux motif de fierté nationale. Peinture, poésie, architecture retrouvent les chemins de l'art aztèque. Mais le Mexique est loin, le Français casanier, et la projection de *Raices* est comme une surprise, comme une résurgence de l'âme indienne.

Non que le film s'adonne à la culture des bons sentiments, ou s'abandonne aux plaisirs du réquisitoire. Je ne suis même pas sûr que ce qu'on nomme « le contenu » ait semblé aux auteurs la chose la plus importante. Ils ont raconté, selon la méthode du plus simple réalisme, quatre histoires tragiques, sensibles ou burlesques de la vie de paysans indiens — et de la superposition dans leurs esprits de l'héritage indien et de la mythologie chrétienne.

La nouvelle du *Borgne*, d'une grande brutalité, est à cet égard une des clefs du film. On y voit un jeune borgne traîné par sa mère au pèlerinage des rois-mages à Tizimin, pour obtenir sa guérison. Eisenstein et beaucoup de films mexicains nous avaient déjà montré la persistance des dieux aztèques derrière les visages des dieux et déesses chrétiens. La superposition des deux magies est plus claire ici. Je ne suis pas de ceux qui trouvent trop facile l'exercice de la cruauté, et j'aime évidemment la construction du *Borgne*, qui fera sans doute frémir les salles.

(1) Jacques Soustelle. Vie quotidienne des Aztèques. Hachette 1954.

Mais je ne pense pas que la force la plus grande du film soit justement là, où elle est si évidente.

Les *Vaches*, histoire d'un homme et de sa femme pendant une famine, ou *La Pouliche*, récit du délire amoureux d'un archéologue, sont, sur le mode sensible, ou sur le mode burlesque, en réalité beaucoup plus puissantes. La dignité extraordinaire de l'indien et la poésie du récit touchent beaucoup. Peut-être sommes-nous trop habitués au double cliché du méchant sidi et du bon nègre, cet enfant rieur et le choc devient-il, par voie de conséquence, plus sensible. Il s'y ajoute une mise en scène plus éclatante, des images, qui, pour être moins brutales, surprennent plus profondément. La quête amoureuse sénile de l'archéologue, ou la bataille érotique au bord de la mer sont, de plus, pour l' « amateur », un des plus extraordinaires fragments érotiques que le cinéma lui ait fourni.

Mais enfin, pourquoi aussi le cacher. Toutes ces raisons sont, je crois, décisives, et le charme, la séduction de l'âme sont une chose. Nous avons tous aimé et défendu des films souvent pour beaucoup moins. Comme on dit dans les journaux, allez voir, ne manquez pas, passionnément, etc. Il y a pourtant une « autre » chose. Je ne suis pas extrêmement sensible au mythe de la star, — et pourtant, souvent, quand la caméra grossit un visage, il serait fou de nier le choc émotionnel du spectateur. Le visage de *Racines*, c'est celui d'Alicia del Lago, jeune Indienne héroïne de la *Pouliche*. Je cherche dans ma mémoire depuis quand je n'en ai vu d'aussi beau.

Pierre KAST.



Racines de Benito Alazraki : Alicia del Lago et Carlos Robles Gil dans l'épisode « La Pouliche ».

LETTRE DE NEW-YORK

par Herman G. Weinberg

NEW-YORK, JANVIER 1956.

Les éléments de base qui faisaient jadis la condition *sine qua non* d'un bon film semblent ne plus avoir cours. Il ne fait aucun doute que les récents succès en sont dépourvus sous tous les rapports — photographie imaginative, c'est-à-dire utilisation de la camera comme appareil *créateur* et non pas de pure et simple reproduction; composition originale et puissante plutôt qu'entassement dans le « scope », « vista », etc... de tout ce qui, par hasard, se trouve dans le champ de la camera; gros plans, considérés maintenant comme surannés parce qu'il est impossible de les « cadrer » sur les écrans gargantuesques aux rapports disproportionnés; insistance arbitraire à filmer tout en couleurs sous le faux prétexte qu'un film en couleurs est meilleur qu'un film en noir et blanc et qu'ainsi le spectateur en a davantage pour son argent. Où est l'artiste du film en couleurs qui réalisera la phrase de Braque : « *Forme et couleur ne se mêlent pas, elles sont simultanées* », ce qui revient à dire que le véritable emploi de la couleur ne se trouve pas dans les « formes colorées », mais dans les « couleurs formées » ? Cela devient pour l'artiste un problème d'équilibre et de proportion, de « poids et mesures ». Même dans *Les Portes de l'Enfer*, d'une grande beauté picturale, l'emploi de la couleur ressortissait plus au bon goût qu'à l'imagination créatrice.

Quand Hitchcock montrait autrefois une image rouge après un coup de pistolet (dans un film par ailleurs en noir et blanc, *Spellbound)*, c'était un emploi imaginatif et créatif de la couleur. Stroheim, dès 1923, tentait originalement le même effet dans *Les Rapaces*, quand il faisait *dorer à la main* l'énorme enseigne de la dent de plâtre de McTeague, ainsi que les pièces d'or de Trina, le canari jaune, les montants du lit de cuivre, la cage à oiseaux, la vaisselle d'or, etc... images de la soif de l'or qui s'infiltrait dans le film et détruisait finalement les protagonistes. Il avait également tourné des séquences en couleurs dans *La Veuve Joyeuse* (pour le couronnement) et *La Marche Nuptiale* (pour la procession du Corps du Christ). Mais les exemples isolés d'Hitchcock et de Stroheim n'ont jamais influencé qui que ce soit. Nous continuons à voir des films colorés dans lesquels, excepté un occasionnel film japonais, l'imagination ne dépasse guère le plan de la carte-postale ou du chromo pour calendriers dits « artistiques ». Et l'idée de mélanger des séquences en couleurs et des séquences en noir et blanc dans le même film passerait sans doute aujourd'hui pour une folie aux yeux de la plupart des producteurs. John Huston dans maints passages de son *Moulin Rouge*, en particulier dans la séquence d'ouverture, réussit presque à rejoindre la phrase de Braque : « *Le peintre n'essaye pas de restituer une anecdote ; mais de retrouver l'essence d'un fait pictural* » ; s'inspirant de Toulouse-Lautrec et s'assurant la collaboration d'un artiste-opérateur, Oswald Morris, Huston parvint au plus heureux des résultats. Mais combien de fois les cinéastes se sont-ils inspirés de tels artistes ? La plupart du temps, le cinéaste ignore l'artiste.

L' « *essence d'un fait pictural* » de Braque trouve accidentellement un écho dans l' « essence de réalité » de Von Sternberg qui lui a toujours fait préférer le studio aux soi-disant « lieux *authentiques* ». *La grande tradition* du travail en studio des Murnau, Lang, Pabst, Stroheim, Sternberg, Clair... était le moyen idéal d'employer la couleur, parce que celle-ci aurait été *contrôlée* par eux autant qu'ils contrôlaient la photographie ou les cadrages. Nous ne verrons *malheureusement jamais* comment Murnau et Eisenstein auraient utilisé la couleur (Eisenstein faisait des essais de couleur à l'époque de sa mort), mais nous verrons bientôt comment l'utilise Sternberg (dans *Jet Pilot)* et, de nouveau, Huston (dans *Moby Dick*, où une « patine » spéciale

a été appliquée sur les couleurs naturelles pour les harmoniser avec l'atmosphère violente et passionnée de l'histoire). Avant de quitter ce sujet, je voudrais mentionner l'emploi exquis de la couleur (si efficacement intégrée à la forme) dans plusiurs passages du dernier film de Poudovkine *(La Moisson)*; je pense surtout au gros plan de la moissonneuse fauchant le blé et à la prairie semée de fleurs se balançant fébrilement avant la tempête.

Toute cette longue introduction pour en arriver au fait qu'Hitchcock a tiré grand parti des extérieurs automnaux dans les bois du Vermont avec *The Trouble with Harry*. Le roux et l'or des feuilles d'automne sont fort beaux et, du vert des vallées somnolentes, émane un lyrisme tranquille. Une autre bonne raison d'employer la couleur est que le héros peint des tableaux atroces. Le film entier est une simple farce sur un cadavre, curieux mélange de mort et de sexualité.

A une époque où faire ici un film en noir et blanc risque de vous valoir l'étiquette de « déclassé social », William Wyler osa filmer ainsi *The Desperate Hours*, sa théorie étant que cette histoire n'avait pas besoin de la couleur. C'est exact; mais il y a encore autre chose à dire. Un groupe de gangsters évadés terrorise une respectable famille de classe moyenne durant quelques heures, parce qu'ils y cherchent refuge contre la police et, à la fin, ils sont abattus : voilà le scénario. Alors quoi ? Y avait-il besoin de Wyler pour cela ? Où sont les histoires telles que *Dodsworth*, *Les Plus Belles Années de notre Vie*, *La Vipère*, etc..., histoires aux résonances sociales, que Wyler pouvait autrefois porter à l'écran. Pourquoi lui faire perdre son temps sur un sujet aussi banal ?

Quoique l'on ne fasse pas perdre son temps à un réalisateur de second ordre sur un film de second ordre, surtout si celui-ci est un succès commercial, force nous est de reconnaître que *The Deep Blue Sea* d'Anatole Litvak est, comme le dirait Somerset Maugham, d' « *un ennui fracassant* ». Adapté d'une pièce de Terrence Rattigan (qui s'imagine, avec cette pièce et *The Man who loved Red Heads*, prendre la suite d'Oscar Wilde en esquissant des comédies de mœurs), c'est un autre exemple d' « opéra-savon » si populaire chez nous. A la fin, on s'attend presque à entendre l'annonceur disant : « *Retournera-t-elle à son mari ? Ou reviendra-t-elle à son amant ? Ne manquez pas d'écouter la semaine prochaine les déchirements du cœur d'une femme tiraillée entre la passion et le devoir ! Ce programme vous a été offert par les Paillettes de Savon... qui redonnent à vos sous-vêtements l'éclat de la blancheur, aussi sales soient-ils !* » Que des personnalités comme Sir Alexander Korda, Vivien Leigh et Emlyn Williams se prêtent à une telle mascarade est navrant. Une fois même, Anatole Litvak signa un bon film, *Mayerling*, mais il y a longtemps de cela. Au fait, c'est évidemment « en couleurs ».

William Dieterle avait une bonne occasion avec *Magic Fire*, film sur Wagner, d'employer intelligemment la couleur en racontant l'histoire turbulente et baroque de l'un des personnages les plus colorés du monde. Wagner vivait dans un monde frivole, tapageur, luxueux, brillant milieu de la Musique et de l'Art qui caractérisa la fin du XIX[e] siècle en Europe. Louis II de Bavière, Meyerbeer, Franz Liszt, Hans et Cosima von Bulow, révolutions, effervescence politique, etc... Si *Magic Fire* est loin de dépeindre entièrement ceci, c'est tout de même une esquisse assez intelligente des vicissitudes de Wagner attendant la reconnaissance de son génie et la gloire. Sans doute ce film manque de réelle passion, sans doute le « feu magique » ne l'embrase à aucun moment si bien que nous ne sentons guère la stature gigantesque de Wagner, artiste et homme de génie. Mais à quoi vous attendiez-vous ? Quoique *Magic Fire* ne soit pas de la classe de *Life of Emile Zola*, *Life of Louis Pasteur* ou *Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, on peut lui prédire une bonne carrière commerciale. Il aurait fallu un scénario réellement grand et un metteur en scène génial pour un pareil sujet; ne bénéficiant ni de l'un ni de l'autre, cette vie de Wagner a du moins le mérite d'être honnête et, comparativement aux autres biographies filmées de compositeurs, du bon travail. Un Stroheim, un Sternberg ou un Orson Welles aurait mieux su faire revivre cette période décadante.

Le talentueux Joseph L. Mankiewicz et Fred Zinneman ont tourné leurs dernières œuvres, *Guys and Dolls* et *Oklahoma*, en couleurs. *Guys and Dolls*, production Sam Goldwyn en CinemaScope, est un film musical sur les semi-bas-fonds de New-York, le monde des joueurs à la manque et de leurs petites amies, une sorte d'*Opéra de Quat'Sous* local, sans l'amertume du film de Pabst. Certaines tentatives de stylisation du décor et de la mise en scène sont intéressantes. Ce Broadway féerique, né de l'imagination fantasque de Damon Runyon, dont les histoires furent le point de départ de cette œuvre, risque d'avoir plus de sens pour les Américains que pour les Européens, de même que les dialogues qui, étant presque uniquement en argot, sont difficilement traduisibles dans une langue étrangère. Un savant mélange de gangstérisme, de religion et de sexe assure à *Guys and Dolls* de récupérer ici son énorme devis ($ 5.000.000). *Oklahoma*, production Mike Todd, utilise pour la première fois un nouveau procédé d'écran large, le Todd-AO. Le Todd-AO n'est pas un grand progrès par rapport au CinemaScope : c'est énorme,

concave, quelque chose dans le genre du Cinérama sans les coutures raccordant les trois écrans. On pourrait se demander ce qui a été fait dans ce format collossal ? Pas grand-chose. Il y a quelques rares vues impressionnantes, mais cette *histoire de l'Oklahoma du* XIX[e] siècle (avant qu'il soit admis comme Etat dans l'Union des Etats-Unis) manque de panache, bien que Zinneman fasse de gros efforts dans ce sens.

Il me reste à vous parler de *The Big Knife*, production indépendante de Robert Aldrich, adaptée de la pièce de Clifford Odets ; ce film inhabituellement courageux dépeint l'asphyxie hollywoodienne et son message est si pertinent que *The Big Knife* surgit insolemment au milieu de toutes les autres inepties américaines.

H.-G. WEINBERG.

LA SEMAINE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE A PARIS



Dans le « Journal Intime » de notre numéro de novembre, nous évoquions la semaine du cinéma français à Moscou et annonçions la semaine soviétique à Paris, qui a eu lieu du 30 novembre au 6 décembre. Le programme que nous avions publié a été légèrement modifié au dernier moment. Finalement ont été présentés sept films de long métrage. Un film historique : *Scander-Beg* de Youtkevitch; une comédie humoristique : *Trois hommes sur un radeau* de Kalatozov ; une comédie dramatique : *La Cigale* de Samsonov ; un film de ballet : *Roméo et Juliette* d'Arnstam ; trois films « contemporains » avec conflits sociaux : *La leçon de la vie* de Raizman, *Roman inachevé* d'Ermler et *Saltanat* de Pronine.

Sur le plan de la réussite technique ou psychologique, *Scander-Beg* et *La Cigale* nous paraissent les deux meilleurs de la sélection. Nous ne reviendrons pas sur ces deux œuvres dont nous avons parlé à l'occasion des festivals de Cannes (1954) et de Venise (1955). Sur un autre plan ce sont les films « contemporains » qui furent les plus intéressants. Parmi eux *Roman inachevé* d'Ermler domine par l'élaboration de la forme et la finesse de l'émotion. *La leçon de la vie* n'est pas exempte de quelques lourdeurs ; *Saltanat*, première coproduction avec la Kirghisie a pour principal mérite de nous révéler les paysages rustiques et industriels du Centre-Asie. Nos lecteurs connaissent déjà *Roméo et Juliette*, toujours à l'affiche à Paris ; nous espérons qu'ils verront bientôt *Trois hommes sur un radeau*, savoureuse comédie satirique pleine de verve et de mouvement.

On peut conclure en se félicitant du succès de cette semaine qui a attiré un nombreux public qui a pu constater par lui-même les progrès et les caractéristiques de la production soviétique : emploi généralisé de la couleur et qualité de cette couleur, développement de la décentralisation et des coproductions avec les Républiques de l'Union et les petits pays amis, assouplissement dans la part didactique des films, plus grande liberté dans le choix des thèmes et apparition d'un jeune réalisateur de talent : Samsonov.

Des dessins animés et d'excellents documentaires figuraient au programme dont cette étonnante *Chasse au tigre* que nous avions déjà admirée à Venise.

J. D.-V.

HISTORIQUE DE LA LISTE

NOIRE

par Adrian Scott

2. - La ceinture de chasteté (1)

Inévitablement, les conditions de vie des artistes se reflètent dans leurs œuvres. Il aurait été étonnant qu'il en fût autrement pour le cinéaste libéral. Mais avant d'examiner les tendances actuellement contenues dans les films, j'aimerais évoquer les tendances telles qu'elles existaient avant que la Commission des Activités antiaméricaines commençât ses sévices ; il sera ainsi plus facile de montrer ce qui *est* en regard de ce qui *était*.

CE QUI ETAIT

Le grand raz de marée politique et social dans la conscience du peuple américain, aux alentours des années 1935, quand des concepts progressistes embrasaient des millions d'individus, trouva à s'exprimer dans les films hollywoodiens. S'il est vrai qu'Hollywood n'a jamais été un baromètre bien sérieux de la conscience nationale, et que le gros de sa production a peu à voir avec les réalités de la vie américaine, la période du New Deal nous donne bon nombre de films remarquables.

Parmi ces films : *Le mouchard, Révolte à Dublin, Rue sans issue, Les Hauts de Hurlevent, La ville gronde, L'Extravagant Mr. Deeds, Young Mr. Lincoln, La vie de Louis Pasteur, La vie d'Emile Zola, Juarez, Des souris et des hommes*, et bien d'autres.

Pendant la guerre, la plupart des hommes responsables de ces œuvres prirent du service. Ceux qui restèrent continuèrent à explorer des champs nouveaux et importants, tandis

---

(1) Voir le début de cette étude (*La Chasse aux Sorcières*) dans notre numéro 54 (Noël 1955).

que de jeunes talents, écrivains et metteurs en scène, apportèrent durant cette période, une importante *contribution à l'œuvre cinématographique* libérale.

Cette contribution comprend les films : *Tous les biens de la terre, Les Raisins de la Colère, Citizen Kane, Qu'elle était verte ma vallée !, Le long Voyage, Héros* d'occasion, Gouverneur *malgré lui, Ox-bow incident* et *Vivre libre.*

Certains films de guerre entrent dans cette catégorie : *A medal for Benny, This is the army, Plus on est de fous et Casablanca.* Dans ces films, une apologie des valeurs démocratiques était souvent combinée avec l'irrespect et la satire ; ils contrastaient violemment avec la notion du cinéma froide et sans humour prônée par le Dr Gœbbels.

Quand vint la fin de la guerre, la même tradition fut maintenue avec des films tels que *La fille du fermier, Les plus belles années de notre vie. Le mur invisible* et *Wilson.* Tous ces films reflètent, à des degrés divers, quelques aspects des valeurs humaines, démocratiques et antifascistes qui étaient le cœur même de l'Amérique entière pendant le New Deal et la guerre contre le fascisme. Nombre d'entre eux contenaient les éléments d'une vigoureuse *critique sociale.*

Les sujets de « controverse » — que ce soit la corruption politique, les préjugés raciaux, la violation des libertés civiques, les luttes des travailleurs ou la nature du fascisme — ne furent qu'à peine effleurés, mais les cinéastes *libéraux ne les fuyaient* nullement. J'ouvre ici une parenthèse. Tous les films ci-dessus furent conçus ou réalisés par des gens actuellement *employables.* J'ai exclu de cette liste les œuvres des écrivains, réalisateurs et producteurs maintenant officiellement mis à l'index par la liste noire. Par « *officiellement* », j'entends ces hommes et femmes dénoncés devant la Commission par des mouchards, à tort ou à raison, comme communistes, et qui n'ont pas eux-mêmes mouchardé devant cette commission.

Jetons un coup d'œil sur la contribution de ces proscrits, durant la même époque. Nous y trouvons entre autres : *La vipère, Ils étaient trois, Trente secondes sur Tokyo, Nos vignes ont des raisons tendres, Kitty Foyle, Mr. Smith au Sénat, Le défunt récalcitrant, La justice des hommes, Convoi vers la Russie, Sahara, Destination Tokyo, La cité sans voile, Ville conquise, Les fils du Dragon* et *La flamme sacrée.*

Une chose frappe dans le contenu de ces films, c'est la ressemblance qu'il présente *sur le plan* démocratique et antifasciste, avec celui des films préalablement cités. Le raisonnement de la *Commission* fut simple et logique : puisque les prétendus communistes propageaient des idées pernicieuses dans leurs films, la même accusation devait être portée *contre le libéral militant — et ses idées.* Il apparaîtra qu'il n'est question ici que de la crème de la production hollywoodienne. Le film tout venant, avec ses situations salaces, sa fascination du crime, sa tendance à la violence immotivée, est toujours là ; le principe de la liste noire n'a *rien avili sur ce plan : la chose était* déjà faite.

Mais de là à conclure, comme je l'ai entendu faire, qu'il n'y a pas eu de changement appréciable dans le contenu des films, c'est une autre affaire. Mais dira-t-on qu'une littérature se maintient parce que les romans policiers et pornographiques sont en plein essor ? En décrivant ce *qui était,* je me suis confiné dans « le meilleur » d'Hollywood — parce que j'affirme que ce meilleur n'existe plus.

Tous les films que j'ai cités datent d'avant 1947, d'avant la *Liste Noire ;* tous furent des succès commerciaux ; la plupart d'entre eux reçurent un bon accueil de la critique et du public ; et chacun d'eux — qu'il soit l'œuvre de *communistes ou de non-communistes,* de démocrates ou de républicains — réfléchissait et exaltait l'esprit de Libéralisme.

Voilà ce qui était. Quant à ce *qui est,* un examen préalable des œuvres récentes d'artistes célèbres (et actuellement employables), le montrera magnifiquement.

CE QUI EST

John Ford *réalisa* jadis une série de films sociaux sans égale dans le cinéma américain (*Le mouchard, Les raisins de la colère, Young Mr. Lincoln* et d'autres). Dans ces dernières années, cependant, les thèmes de ses films ne se distinguent plus de la masse des productions d'Hollywood. *Dans L'homme tranquille* (1951), il offre des stéréotypes de la bizarrerie, de l'humeur changeante et de la violence irlandaises, aux lieux et places de la profonde compassion, et de l'orgueil, qu'il exprimait, dans *Le mouchard,* envers la lutte pour l'indépendance de l'Irlande. Son *plus récent film, Ce n'est qu'un au revoir* est un tribut plein de sentimentalisme à West Point et à la noble carrière d'officier de l'armée américaine.

Les œuvres engagées de William Dieterlé — engagées dans la fabrication d'un monde meilleur —, telles que *Pasteur* et *Zola*, n'ont pas de pendant dans sa production depuis 1947. Son dernier film est *La Piste des éléphants*, dont les planteurs blancs de Ceylan sont les protagonistes. Leur sécurité est menacée parce qu'ils se sont appropriés des terres où avaient coutume de passer les éléphants !

Depuis 1947, William Wyler, tenu par beaucoup pour le meilleur réalisateur d'Hollywood, a produit et dirigé *L'héritière*, *Un amour désespéré*, *Histoire de détectives* et *Vacances Romaines*. Ces œuvres sont encore parmi les plus marquantes de la production américaine. Ce sont encore des œuvres d'humaniste, et la volonté de qualité de Wyler y est évidente, mais ce sont des témoignages bien limités de ses capicités.

COMPARAISONS

Comparez *La vipère* (1941) à *Un amour désespéré* (1950). Le premier de ces films est tiré d'une pièce, le second d'un roman, l'un et l'autre riches d'un contexte social puissamment et originalement traité. La théorie des « Petits renards » sur la suprématie de l'argent par rapport aux valeurs morales était fidèlement rendue, et prenait même une nouvelle force dans sa transposition à l'écran. La théorie de Sister Carrie sur la pauvreté considérée comme un crime contre l'esprit humain était édulcorée et escamotée dans le film. La désintégration morale de Hurstwood devenu clochard, élément pourtant ultra-cinématographique n'était purement et simplement pas traité.

Comparez *Rue sans issue* (1937) et *Histoire de détectives* (1951). *Rue sans issue* présentait la délinquance juvénile comme un problème social réclamant une solution sociale. *Détective story* traite de la brutalité policière du point de vue particulier d'un inspecteur de police, sans aucune allusion à sa responsabilité sociale dans la manière dont il use de son autorité.

Dans *L'Héritière* et dans *Vacances Romaines*, Wyler s'intéresse aux jeunes femmes trop sévèrement élevées et émotionnellement frustrées. L'un de ces films est un drame, l'autre une comédie ; ni l'un ni l'autre ne cherche à passer du particulier au général. On est loin de la riche matière humaine et sociale des *Plus belles années de notre vie*, des *Hauts de Hurlevent* ou de *Dodsworth*.

Nunnaly Johnson écrivit l'adaptation et les dialogues des *Raisins de la colère*. Cela classe son homme. Il est devenu ces dernières années scénariste-producteur-metteur en scène, panacée hollywoodienne de l'indépendance créatrice : il a fait une comédie légère *(How to be very, very popular)*, un film policier avec deux caractères de femmes attachants *(La veuve noire)*, et un feuilleton sur la guerre froide officieuse à Berlin *(Les gens de la nuit)* !

Dudley Nichols, qui écrivit les scénarios des meilleurs films de John Ford : *Le mouchard*, *Révolte à Dublin*, *La chevauchée fantastique* et *Le long voyage*, a, ces derniers temps, imaginé une histoire moyenâgeuse autour d'un personnage de comic-strip : *Prince Vaillant*. Nichols n'a pas démenti l'information selon laquelle il venait d'être engagé pour écrire un remake super-colossal de *Naissance d'une nation*, projet contre lequel se sont violemment élevées les organisations noires et autres.

Peu nombreux, s'ils existent, parmi les films de ces gens et de leurs collègues depuis 1947, sont ceux qui mettent en scène les valeurs démocratiques et antifascistes, qui illuminèrent leurs œuvres pendant l'ère rooseveltienne. Ils n'ont rien fait qui ait la résonance humaine d'un Tom Joad luttant pour que vive sa famille, et s'identifiant, dans son combat, avec tous les travailleurs ; d'un Gypo, mouchard politique, trahissant ses compagnons de lutte ; d'un Al Stephenson, sergent démobilisé, risquant de perdre sa place à la banque pour avoir accordé un crédit sans garantie accessoire à un soldat démobilisé.

Et nulle part on ne peut trouver un thème antifasciste — dans des années qui suivent une guerre mondiale contre le fascisme ; des années, il est vrai, qui ont vu la naissance du Mac Carthysme.

Leurs travaux récents se caractérisent par l'absence des thèmes qui, façonnés par leur talent, les élevèrent à la qualité d'artistes. Le talent reste, mais les idées sur lesquelles il s'appuyait ont été carrodées ou interdites.

On fit après la guerre une série de films sur le problème noir qui présentent un caractère particulier. Ces films, conçus au moment où la *Liste Noire* commençait ses ravages, furent réalisés durant une période de deux ans. Certes, ils contenaient une part de chauvinisme blanc subtilement déguisé, mais ils donnaient des gages à la force naissante du mouvement antiraciste

et pouvaient montrer le chemin à des films plus convaincants sur ce sujet. Deux d'entre eux : *Je suis un nègre* et *L'Intrus* furent écrits par des écrivains plus tard mis à l'index. Tous étaient réalisés par des blancs pour le compte d'une industrie blanche comme lys — ce qui peut expliquer les déformations qu'ils contiennent.

Vers 1951, quand la *Liste Noire* se généralisa, cette série *disparut définitivement*. Hollywood l'avait tout bonnement effacée, et toute tentative pour approfondir le problème noir ne faisait qu'augmenter l'irritation et le zèle des chasseurs de sorcières.

Il va sans dire que le contenu des films hollywoodiens ne fut pas changé du jour au lendemain, dès le premier assaut Mac Carthyste en 1947 ; car une résistance opiniâtre à l'inquisition retarda *la mise en pratique généralisée* de la *Liste Noire* pendant près de quatre ans.

Pendant cette période transitoire, une petite minorité de cinéastes réussit à maintenir quelques éléments humanistes dans leurs ouvrages (*Born Yesterday, La Flèche brisée* et d'autres films). Mais en 1951, la plupart des libéraux écartés, la *Liste Noire* incriminant plus de *cent* artistes de premier plan, les idées libérales disparurent définitivement.

Avec la détériorisation des thèmes démocratiques et humanistes, un vide se forma que comblèrent d'autres thèmes, accordés aux impératifs du *Comité des Activités antiaméricaines* et aux consignes de la guerre froide.

Films anticommunistes

En 1947, la Commission des Activités antiaméricaines demanda brutalement aux producteurs sympathisants pourquoi ils ne faisaient pas de films anticommunistes. La réponse fut qu'ils *allaient en faire, et ils en firent.*

La plupart d'entre eux furent des histoires d'espionnage ou de gangsters, dans lesquels les vieilles formules étaient rajeunies et où les communistes remplaçaient les voleurs de bijoux, racketters, kidnappers et assassins. Les tentatives pour traiter le *communime comme une philosophie* politique ou un programme économique furent quasi inexistants.

La théorie de Leo Mac Carey, dans *My son John,* selon laquelle la lecture et la désaffection pour les compétitions sportives contribuaient à former, chez un jeune Américain, un terrain propice au développement des idées communistes, fut mal reçue par les critiques, qui dans l'ensemble préfèrent *la lecture au football*.

Aucun des films anticommunistes ne séduisit entièrement les critiques, qui applaudirent souvent à leurs intentions politiques, mais les jugèrent à regret creux, décousus ou incohérents. Aucun ne fut jamais classé parmi les « dix meilleurs films de l'année » par *Film Daily*. Presque tous furent des échecs commerciaux, et aucun ne figura parmi les vingt meilleures recettes publiées par le journal corporatif *Fame*.

Brutalité

Ces dernières années, la protestation du public contre la brutalité dans les films hollywoodiens est devenue un tollé international. Le sénateur Kefauver, l'Eglise Catholique, les groupements cinématographiques d'Europe et d'Asie, les organisations féminines et des membres influents de l'industrie elle-même, ont fait front commun contre la brutalité immotivée qui envahit les écrans.

Pourtant, le fait qu'il y ait plus de brutalité dans les films aujourd'hui que l'année dernière ou qu'il y a huit ans, n'est pas la question fondamentale. Plus importante que la *quantité* de brutalité sont la *nature* de cette *brutalité* et sa *raison profonde*.

Il y avait des éléments brutaux dans nombre des films d'Hollywood les plus appréciés. Le vigilantisme et le meurtre apparaissaient dans *Les raisins de la colère*. Les peons étaient sauvagement massacrés dans *Juarez*. Dans *La Vipère*, une femme laissait son mari mourir. Pourtant, à ma connaissance, il n'y eu guère de protestation contre la brutalité de ces films. Ils étaient *appréciés parce qu'ils opposaient* des valeurs humaines aux forces brutales : ils traitaient de la brutalité dans le seul but de renforcer ces valeurs humaines.

La persécution du juif dans *Le mur invisible* était évoquée dans un conteste de colère raisonnée contre la persécution. *Lost week-end* présentait la dégradation de *l'alcoolique comme* un élément de lutte contre l'alcoolisme, comme un problème qui devait être résolu. *Ox-bow incident* ne ménageait pas les lyncheurs qu'il mettait en scène.

Le changement significatif dans la présentation de la brutalité peut être observé dans deux

films récents : *Graine de violence* et *L'équipée sauvage* qui traitent l'un et l'autre d'un angoissant problème social : la délinquance juvénile. Dans les deux, la cruauté des jeunes est exprimée de façon vigoureuse et dramatique, mais elle était dirigée *contre* leurs antagonistes qui se montraient, soit absolument minables, soit incapables de relever le défi par des mesures de véritable humanisme. Ces deux films se terminaient dans le désespoir, donnant comme seule lueur que certains pouvaient « se réformer ».

Ni l'un, ni l'autre ne présentait ou n'éclairait le problème en termes sociaux. Tous deux supposaient à tort que l'on pouvait faire des films sociaux sans se lancer dans la critique sociale. C'est là la clé de leur échec en tant que films et en tant qu'instruments de combat contre la délinquance juvévénile.

La critique sociale est sur la *Liste Noire*. Les libéraux encore employables dans les studios n'ont pas le droit de faire de la critique sociale dans leurs films : ils n'ont même pas le droit d'en faire pour eux-mêmes !

Le dilemme qui déchire la vie privée et la vie politique du libéral, déchire tout autant sa vie artistique. Ainsi, devant mettre en film un sujet social, le libéral se soumet aux interdits de sa propre censure. Il s'empêche de traiter vraiment son sujet. Il a une excuse : le ferait-il, que le studio exigerait des modifications ou arrêterait définitivement le tournage.

Ce n'est pas que ce genre de restrictions soit absolument nouveau. Le libéral les connaît bien : elles ont toujours existé dans les studios. De nombreux thèmes étaient *verboten*, et ceux qui étaient permis étaient soumis à la surveillance ou au veto de ceux qui tiennent les cordons de la bourse. Mais autrefois, le libéral avait quand même la possibilité de s'exprimer.

D'ailleurs, les films qui illustraient ses convictions démocratiques avaient du succès. Il falllait bien : ils n'eurent pas été tournés sans cela.

L'homme d'affaires

En 1947, un certain nombre de « *témoins de sympathie* » devant la *Commission des Activités Antiaméricaines* s'affligea de ce que l'homme d'affaires était devenu à l'écran une bien triste chose. Les membres de la *Commission* le cœur sur la main, approuvèrent et proclamèrent que la présentation, sur un écran, d'un homme d'affaires sous un jour peu sympathique était nettement un élément subversif.

La réponse ne se fit pas attendre : on mit en chantiers plusieurs productions, dont *American Romance*, à la gloire du chevalier d'industrie. Peu après, l'industrie cinématographique mit d'elle-même à l'index des films tels que *La Vipère* et *Les plus belles années de notre vie*.

Ces derniers temps, d'autre part, la même industrie cinématographique se reprocha de n'avoir pas assez exalté l'homme d'affaires. Dans *La Tour des Ambitieux*, le vice-président qui gagne en fin de compte le fauteuil présidentiel d'une fabrique de meubles est celui qui se considère au service de l'acheteur. La théorie du film est que le monde des affaires finit par récompenser les idéalistes en fustigeant les vils profiteurs.

Dans la comédie *Sabrina*, un industriel d'aspect froid et rébarbatif, encore que travailleur infatigable, se révèle non seulement un homme au remarquable sex-appeal, mais une nature aimante, compréhensive et d'un idéalisme convaincu dans toutes ses affaires. L'expansion de sa compagnie à Porto-Rico est, explique-t-il, une bénédiction du ciel puisqu'elle va lui permettre d'employer les indigènes et de donner des chaussures à leurs enfants.

L'industriel ô combien sophistiqué ! de *Les Femmes mènent le monde* choisit comme Directeur général celui qu'il juge le plus qualifié : non pas celui qui est heureux en ménage, non pas celui qui prétend l'être, mais celui qui a la force de caractère de répudier l'épouse qui est un handicap à son avancement. *Patterns*, qui était à l'origine une pièce pour la télévision, exaltant l'héroïsme du businessman brutal, a été acheté par Hollywood. Son auteur a dans la poche droite un contrat à long terme. La grosse industrie détruit les épaves humaines qui courent vers la bestialité, affirme ce télédrame, et elle porte aux sommets du développement humain ceux qui lutteront sans relâche pour son salut. Autant qu'il me souvienne, l'industriel proclame : « *Cette Compagnie est ma religion.* » En tous cas, le sens y est.

Le soldat

Le traitement de la chose militaire dans les films récents a plus d'un point commun avec celui du monde des affaires. La glorification des armes en tant qu'institutions, et celle de leurs officiers en tant qu'individus est devenue une fin en soi. Les tributs avoués et sans restriction

aux Armes et Services de l'Armée U.S., au cours de l'année dernière comprennent *Ce n'est qu'un au revoir* (West Point), *Strategic Air Command*, *Annapolis Story* (La Marine), *Battle Cry* (Les Marines), et *The Eternal Sea*.

Les Ponts de Toko-Ri, *Tant qu'il y aura des hommes* et *Ouragan sur le Caine*, présentent une apologie plus complexe. *Les Ponts de Toko-Ri* suggèrent que de servir dans une guerre peu prisée des populations civiles qui la comprennent mal a son petit côté héroïque et chevaleresque, et que la mort dans une telle guerre est tout particulièrement glorieuse.

Tant qu'il y aura des hommes (Infanterie) et *Ouragan sur le Caine* (Marine) montrent des hommes de troupe à la merci d'officiers sadiques, sur un fond d'absolution générale en raison des événements. Le premier suggère que les meilleurs biffins peuvent mépriser l'officier parfois maniaque, tout en aimant l'armée plus que leur propre vie. Dans *Ouragan sur le Caine*, l'absolution est poussée si loin que l'officier paranoïaque a bien mérité de la patrie.

Conclusion

Huit ans ont passé depuis que les forces de la réaction, sous l'étendard de la *Commission des Activités Antiaméricaines*, ont apposé le premier nom sur la *Liste Noire* d'Hollywood. Il paraît bien évident maintenant que ce nom, et ceux qui le suivirent — ceux qui refusèrent d'obéir aux ultimatums de la *Commission* — n'étaient qu'une modeste étape, et non le but final.

C'était le libéral encore employable que la *Commission*, en définitive, voulait atteindre ; et son objectif était bel et bien la disparition des idées libérales des écrans.

Succès total pour la *Commission !* En acceptant la ligne politique, le cinéaste libéral s'est vu contraint d'accepter la ligne culturelle. *Il a été « trompé », c'est bien vrai, mais pas par ses* collègues de gauche ; par ses propres employeurs, qui lui promirent qu'une fois l'épuration terminée, une fois qu'il serait débarrassé des petits amis qui pouvaient le circonvenir ou le corrompre, il pourrait faire à nouveau de grands beaux films démocratiques.

Ce n'était pas vrai. En même temps que les hommes et les femmes avec qui il avait travaillé, ses propres idées étaient balayées des studios.

Dans ce domaine, il est intéressant de noter le rôle du mouchard depuis que la *Commission*, d'un geste large et généreux « libéra » ses moutons de la menace inquisitrice. L'exemple d'Elia Kazan est caractéristique, parce qu'il est peut-être le plus talentueux de la bande.

Avant de devenir mouchard, Kazan dirigea quelques excellents films libéraux : *Boomerang*, *Le lys de Brooklyn* et *Le mur invisible*. Depuis son *auto-critique*, *Kazan-le-purifié donna*, outre quelques-uns de ses amis, les films suivants : *Viva Zapata* (thème : le pouvoir corrompt les révolutionnaires), *Sur les Quais* (thème : le courageux mouchard libère les débardeurs grégaires de la tyrannie d'un syndicat corrompu) et *A l'est d'Eden* (thème : le bien est le mal, le mal est le bien, dans ce monde sans espoir et sans signification).

Mais la Mouche est un animal d'un genre spécial et il est permis de se foutre éperdument de sa désagrégation artistique. Ce qui est important, c'est l'avenir du libéral — l'Américain propre qui désire faire des films américains propres, le cinéaste qui a gardé son *travail et* perdu son patrimoine démocratique. Quelle chance a-t-il de le retrouver, ce patrimoinne ? Et de l'exprimer dans son art ?

Depuis quelque temps, un vent salutaire et frais souffle sur notre pays. La tempête maccarthyste a été définitivement endiguée, et dans sa lutte pour sauvegarder ses libertés civiques, le peuple américain vient de remporter quelques victoires sinon décisives, du moins significatives. Et surtout, la perspective d'une paix finale se dessine plus nettement que jamais depuis les débuts de la guerre froide.

Cette transformation du climat politique commence seulement à se faire sentir à Hollywood. On n'en trouve encore aucun reflet dans la production actuelle. Huit ans d'assauts réactionnaires ont paralysé le *libéral d'Hollywood. Il est encore prisonnier de ses craintes* et de ses doutes ; ses alliés ont été décimés et il se sent isolé dans une ville hostile.

Mais cela ne veut pas dire que le libéral d'Hollywood est endormi à jamais. Un grand *réveil démocratique* dans le pays suffirait à le réveiller lui aussi. Mais cela ne suffirait pas à lui faire reprendre la lutte pour son idéal humaniste. Le libéral ne retrouvera son initiative — d'artiste et de citoyen — que si, de lui-même, il combat ce qui l'avait acculé dans l'impasse : la *Liste Noire*, celle qui emprisonna des hommes en même temps que ses propres idées.

ADRIAN SCOTT.

(Traduit de l'anglais et adapté par J.Y.G.)

TROIS LIVRES SUR TROIS ACTEURS ALLEMANDS

par Lotte H. Eisner

Voici devant moi trois livres sur trois acteurs célèbres du cinéma en Allemagne : Paul Wegener, Werner Krauss et Emil Jannings (1).

PAUL WEGENER

Est-ce que des trois livres celui sur Paul Wegener est le plus vivant, parce que son auteur Kai Möller, ami de Wegener et compagnon de ses tournées de théâtre de longue date, n'a pas seulement réuni avec amour et intelligence tout ce qui a été écrit et dit sur ce grand acteur, mort en septembre 1948 mais lui laisse également largement la parole ? Ainsi une sorte d'autobiographie, des lettres, des notes de son journal en Flandres, au Chili, un essai sur ses collections chinoises — (car Wegener était un collectionneur avisé, lucide, j'ai pu m'en rendre compte lors d'une visite chez sa veuve Elisabeth qui vit parmi des statues de Buddhas souriants, des poteries précieuses, des armoires et bahuts italiens et des sculptures nègres) — nous complètent l'image de cet homme cultivé et extraordinaire.

Puissant masque asiatique, son visage nous reste inoubliable surtout dans le deuxième *Golem*. Il fut un des rares acteurs allemands qui ne se soit jamais plié devant les nazis qu'il méprisait et qui, eux, n'osèrent pas toucher à cet homme droit et fier. Wegener, en plein nazisme, à qui on demandait quel rôle il désirait jouer pour son 70ᵉ anniversaire, répondit : « Nathan Le Sage » !

« Je ne suis pas allé au film », écrit-il en 1928, dans un article autobiographique parlant des années 1913-1914 « en qualité d'acteur ; c'était le problème de ce nouvel art qui m'intéressait en général. J'inventai l'histoire de l'*Etudiant de Prague* parce que j'y eus la possibilité de jouer avec moi-même ». (Wegener raconte autre part que, tout en se rappelant le « double » de E.-T.-A. Hoffmann, il se souvenait également de photos de truquages où il y avait un personnage jouant aux cartes avec lui-même, un étudiant se battant en duel avec lui-même).

Le film a tort, dit Wegener, dans sa célèbre conférence du lundi de Pâques 1916 (que Möller nous communique) d'essayer d'imiter les procédés et sujets de la pantomime, des pièces de théâtre, du roman illustré. « Il y a des possibilités filmiques qui résultent de la technique de *l'image changeante ;* il faut des sujets dont le charme se trouve surtout dans les effets optiques. *Il est plus important de se rendre compte que le film consiste en images changeantes que de photographier le comportement d'un acteur.* » Il faut, précise cet auteur (qui, dès son rôle dans l'*Etudiant de Prague*, en 1913, a compris ce qu'il ne fallait pas faire), des gestes extrêmement pondérés, un visage plein d'expression, un œil qui parle, et un certain naturel, un équilibre, de la transparence, de la sobriété dans la mimique. « Sur l'écran il faut être encore plus discret que dans les « Kammerspiele » de Max Reinhardt. Tous les gestes vides et affectés deviennent sur l'écran énormes, aussitôt contorsions » — ceci est dit, souvenons-nous en, trois

(1) Kai Möller : Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. (Sa vie et ses rôles), Rowohlt Verlag, Hamburg, 1954. — **Wolfgang Goetz** : Werner Krauss. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 1954. — **Emil Jannings** : Theater. Film. Das Leben und Ich (La Vie et Moi), Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin und Darmstadt, 1952.

ans avant *Caligari* et la même année où dans les films de Stellan Rye, Homunculus s'agite, le visage et les mains crispés ! (On comprend que Wegener, malgré les décors expressionnistes du *Golem*, dus à Poelzig, insiste toujours sur ce que ce film n'était pas une œuvre expressionniste).

« Asta Nielsen », continue Wegener, « a cette connaissance unique de son corps, ce geste simple, puissant, le jeu merveilleux de ses yeux et de sa bouche, une intelligence lucide qui lui fait trouver le caractère de son rôle et le moment décisif pour son jeu. »

Wegener désire, *comme il dit, une « action kinétique ». Il faut créer pour le film par le film ; le vrai auteur du film doit être la caméra.* (Phrases qui nous semblent aujourd'hui naturelles, mais il faut se souvenir que ces choses sont dites en 1916 et que Wegener, à cause de la guerre, n'a pas pu contempler les chefs-d'œuvres d'un Griffith.) « Les possibilités de changer continuellement de points de vue pour le spectateur, les nombreux truquages par division de l'image, avec l'aide du miroir, etc., bref *la technique du film doit être plus significative que le contenu.* » Ainsi il précise que pour le Golem de 1914 (la Bioscope ne *voulant pas tourner un film à costumes,* il fallait qu'un antiquaire juif contemporain joué par Henrik Galeen trouve en creusant un puits, une figure curieuse, ce Golem du moyen âge dont parle Henri Heine), tout était orienté vers ce glissement, vers cet enchaînement entre les images d'un monde de fantaisie des siècles passés et de la vie actuelle.

Comme *le Golem* de 1914, *le Mariage de Rübezahl* mêle ces deux mondes, et le fantôme des montagnes silésiennes, du « Riesengebirge », devenu intendant d'une grande propriété, effraye les gens par ses sorcelleries : un poisson quand on le découpe, se ranime et nage dans l'air. Dans *le Yogi,* Wegener joue *ce magicien qui se rend invisible; des portes se ferment* par des mains mystérieuses comme dans *Nosferatu* ou *Siegfried.* Mieux encore, tant de lustres avant *L'Homme Invisible,* des traces de pieds se forment dans le sable, des gouttes de sang tombent.

Cinq ans avant les films d'Eggeling et de Richter, Wegener désirant une « lyrique kinétique où l'on renonce même à l'image des faits comme tels » suggère de faire des films avec des lignes qui se courbent et se transforment ; il voudrait un film « aux surfaces mobiles, sur lesquelles se jouent des incidents qui sont d'une part encore rattachés à la nature, d'autre part, déjà au delà des lignes et formes réelles ». Il propose de tourner des films fantastiques à l'aide de marionnettes, des films de plantes, révélées par le microscope, « afin de parvenir à cette forêt enchantée qu'est l'optique lyrique, qu'est la kinétique ».

Il donne l'exemple étonnant d'un film qu'il faudrait tourner : sur une surface vide poussent soudain de puissants lys, ils s'ouvrent, des feuilles se déroulent, se transforment en flammes ; une fumée lourde y plane, se change en nuage, de ce nuage tombent des gouttes de pluie cristallines, elles tombent de plus en plus dense, une mer se forme, puis tout n'est qu'une mer miroitante. De cette mer surgissent des formes étranges, des plantes d'eau curieuses, elles s'étalent sur tout l'écran, se changent en fleurs de glace sur une mer figée. Puis des noyaux se forment, des cellules qui s'ouvrent en nouvelles surfaces, elles étincellent dans un mouvement de plus en plus accéléré. Soudain ces cellules se brisent, rayonnent, puis s'estompent comme les fusées d'un feu d'artifice.

Et Wegener nous parle d'une grande « fantaisie symphonique », où l'on utilisera de la vapeur artificielle, des flocons de neige, des étincelles électriques, et tout cela dix ans avant les fantaisies de lumières de *Metropolis !*

Admirable allocution où, tel un prophète, il montre à ceux qui méprisent le film et le laissent dans les mains des spéculateurs et des marchands de soupe, ce que peut devenir le cinéma.

WERNER KRAUSS

Autre aspect, le livre que Wolfgang Gœtz, auteur dramatique (2) a écrit sur Werner Krauss, et où il tâche de révéler sous les masques de ce Protée fascinant (qui, hélas, s'est laissé prendre au jeu et, pour jouer 5 rôles différents dans *le Juif Süss,* a compromis son art, en pactisant avec les officiels nazis), son être également complexe et chatoyant.

---

(2) Goetz a écrit en 1925 un drame : « Neidhard von Gneisenau », qui fut présenté en 1932 au Deutsches Theater à Berlin et où Krauss jouait le rôle de Gneisenau, général de Frédéric-Guillaume III à l'époque de la guerre contre Napoléon. Ce général, sorte de Souvarov prussien, avait le courage de s'opposer aux adulateurs d'un roi faible.

Tandis que son ami Jannings sacrifie le théâtre au film, indique Gœtz, Krauss voit dans le cinéma « la vache que l'on trait ». Krauss a dit une autre fois que le film n'est pas un art, puisque si l'on tourne parfois une scène cinquante fois, soixante fois, cent fois, on peut parier mille contre un, que même le dilettante le plus profane réussira au moins une fois à atteindre un comportement impressionnant.

Est-ce vraiment l'opinion de cet homme possédé par ses rôles ? Et qui même, quand on parle avec lui de quelqu'un, se transforme immédiatement en cette personne dont on parle, le devient sans se maquiller, avec toutes ses manies et tics ? Gœtz nous raconte d'autre part que Krauss, qui n'aime pas qu'on lui adresse la parole pendant l'entr'acte au théâtre, parce qu'il est tellement concentré sur son jeu, est encore plus inaccessible sur le plateau, comme « enfermé dans un cercle magique ».

Gœtz raconte l'histoire de *Caligari* comme Krauss me l'a raconté lui-même : que, ayant apporté pour ce film « un cutaway et un pantalon rayé », il s'est rendu compte en entrant dans le studio et en voyant les décors expressionnistes, qu'il fallait tout autre chose. Ainsi c'est lui qui aurait demandé à un assistant régisseur de se procurer dans la boutique d'un fripier une pèlerine, un cylindre, passé de mode, une canne. Il aurait voulu que l'on se farde plus crûment, d'une manière aussi grotesque que les clowns au cirque. Qu'y a-t-il d'authentique dans ces souvenirs ? Et que dire des esquisses de costumes, de ce Caligari mi-épouvantail, mi-chauve-souris qu'a créé Walter Reimann ?

Reinhardt, raconte Walter Gœtz, méprisait, selon Krauss, au fond le cinéma, bien qu'il en eût tenté l'expérience (3). Cela l'agaçait, surtout que Krauss venait en retard aux répétitions, lorsqu'il avait tourné, dès sept heures du matin, chez Oswald au studio. Reinhardt parlait alors de « Flim » au lieu de « Film », en faussant délibéremment ce mot. Car « flimmern » veut dire scintiller, vaciller et ainsi il faisait allusion aux premiers films qui tremblotaient.

Ce livre devient intéressant comme document de l'époque et surtout quand on sait lire entre les lignes. L'apologie des années hitlériennes évidemment reste assez boîteuse. Est-ce que ce livre serait devenu plus humain, si Krauss, comme le fait Wegener dans le livre de Kai Möller, avait pris la parole lui-même ? Ce n'est pas sûr — Gœtz nous confie que cet artiste, qui est si étonnamment perspicace pour interprêter les caractères de ses rôles, lit très peu. Est-ce plutôt un intuitif ? Il vit, Gœtz nous le confirme, quand il incarne un rôle, dans une autosuggestion permanente. Aurait-il su nous révéler plus de lui-même que le fait son biographe ?

EMIL JANNINGS

Voici quelqu'un qui est bavard à profusion : c'est Emil Jannings dans une autobiographie authentique, intitulée « La Vie et Moi ». (Tel Sacha Guitry il aurait pu l'appeler mieux encore « Moi et la Vie ». Un bon point cependant pour cet acteur habile qui, bien que « mi-arien » ait su sur d'autres plans s'adapter avec complaisance aux exigences du Dr Gœbbels : ayant voulu faire publier son autobiographie en 1939, il l'a retiré de l'imprimerie parce que du manuscrit étaient supprimés tous les noms « non-ariens » tels Max Reinhardt, Sternberg, Lubitsch, Stiller, Oswald, et même Bassermann qui avait émigré avec sa femme juive).

Jannings précise qu'il croyait, au début, que le cinéma était un amusement de foire ; il n'y allait pas, mais enviait les collègues qui y gagnaient de l'argent. D'ailleurs n'est-il pas caractéristique qu'il dira plus tard à Paul Wegener, que celui-ci « n'arriverait pas », parce qu'il ne téléphonait pas chaque jour, comme lui, Jannings, une heure avec la Bourse et une autre avec la presse, afin de soigner son porte-monnaie et sa publicité ?

Pourtant, lorsqu'il commence à tourner, le film le captive bientôt et à tel point qu'il délaisse complètement le théâtre. Les gros plans surtout l'intéressent, il trouve qu'avec les détails visibles (et il en use !) le rôle devient plus complexe, plus riche que sur la scène.

A l'opposé de Krauss, il se jette sur des livres d'histoiore, se documente, avant de créer un rôle dans un film à costumes. Bien que la vitalité robuste de Lubitsch se rencontre avec son

(3) Il avait tourné juste avant la guerre : Die Insel der Seeligen (L'Ile des Bienheureux), petit burlesque dont j'ai pu voir un fragment dans des archives allemandes, et où des acteurs du Deutsches Theater jouaient leur propre rôle et ceux de dieux grecs. L'autre film s'appelait Venezianische Liebesnächte (Nuits d'amour vénitiennes) et fut tourné en extérieurs en Italie.

attitude bien terre à terre, il ne dit pas beaucoup de bien d'un film tel que *La Femme du Pharaon* (1920). « C'était plus de costumes que de cœur. » — « Je jouais un pharaon de pacotille. » — « C'était un album d'images. »

D'autre part, il s'est rendu compte de ce qui distinguait, en 1914, Oskar Messter des autres metteurs en scène allemands de cette époque : Messter, précise-t-il, répétait plusieurs fois avant de tourner, corrigeait les mouvements, la mimique de ses acteurs. Et, dans son studio vitré, semblable à ceux des photographes, il savait expérimenter longuement pour des effets d'éclairages.

Que Jannings, qui pourtant aimait beaucoup Stiller, ne comprit pas le grand Murnau, comment s'en étonner ? Nous voyons dans son livre deux photos très significatives. Sur l'une Murnau maquille avec acharnement le buste d'un Jannings, mi-pitre, mi-grognon, afin de le transformer en ce puissant démon du début de *Faust*. Sur l'autre Jannings, affublé des vêtements élégants du portier devenu millionnaire, fait le cabotin devant un Murnau dédaigneux, très grand seigneur, pour s'excuser d'être venu en retard pour une prise de vue du *Dernier des Hommes*.

Détail aucunement étonnant également que Jannings nous raconte : la fin burlesque de ce film que Murnau a été forcé d'ajouter à sa tragédie, est du cru de Jannings. Il n'aimait pas représenter quelque *chose* de « *tout à fait négatif* », *c'était pour lui de* « *l'abstraction* poussée à outrance ». Jannings veut que les spectateurs après le cauchemar puissent reprendre haleine, satisfaits. Ainsi « j'exigeai que le manuscrit soit transformé et je l'emportai malgré l'émotion des scénaristes. On y rattacha une fin sciemment dans le genre conte de fées... et « Le public me donna raison ! »

Et Jannings de noter en parlant du *Dernier des Hommes*, de *Tartuffe* et de *Faust* : « Ce sont trois films dont je vois aujourd'hui le défaut principal : ils se concentrent trop sur l'action intérieure et négligent l'intensité du mouvement dramatique. »

Parce que la U.F.A. trouvait que ce n'était guère suffisant d'exprimer les caractères de *Faust* sans mots, toujours selon Jannings, elle demanda au poète des *Tisserands*, Gerhard Hauptmann, d'intercaler des vers comme sous-titres. (Vers où Hauptmann tenta en vain d'imiter le « *Urfaust* », la première version du « *Faust* » du jeune Gœthe, encore tout à fait adonné au « *Sturm und Drang* » ; ces vers malhabiles et pesants furent des scories dont on avait alourdi ce film, que je goûtais très peu, à sa première présentation, à cause des sous-titres qui empêchèrent le fluide lumineux de cette œuvre d'évoluer).

Curieux que Jannings ait voulu tourner aux U.S.A. *The Way of all Flesh* avec Stiller, metteur en scène aussi sensible que Murnau. D'ailleurs Jannings nous avoue honnêtement que le metteur en scène qu'on lui avait donné au lieu de Stiller, Fleming, lui dit bien souvent, quand il cabotinait trop sur le plateau, « *Too much* ». (Trop appuyé.)

« *Too much* » — c'est ce que l'on est tenté de dire souvent en lisant ce livre aux affirmations assez fates. Cependant dans sa manière réaliste Jannings nous documente assez bien sur des petits incidents de tous les jours à l'époque du film primitif, du film classique et même sur certaines méthodes du tournage aux U.S.A. Il est assez réticent en ce qui concerne l'époque nazie — « puisque couleur et âme appartiennent à l'art dramatique, au plaisir de jouer, ils commandèrent à ma tête de ne pas ruminer des choses qui ne me regardaient pas ». Et voilà qu'il trouve un compromis avec le nazisme pour jouer le père du roi Frédéric dans *Le vieux et le jeune roi* et *Traumulus* ou, avec Veit Harlan, *Der Herrscher*, et bien d'autres films jusqu'en 1942. Il meurt en 1950.

*

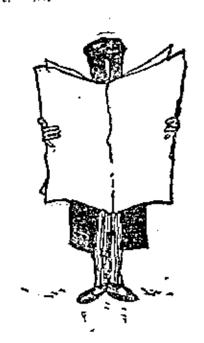
Trois livres, trois acteurs, trois caractères bien différents. Trois livres qui complètent notre connaissance sur le théâtre et le cinéma en Allemagne.

LOTTE H. EISNER.

LE DOSSIER DE PRESSE DE LOLA MONTES



A relire, imprimé, ce dossier de presse, en forme de débat radiophonique, imaginé par Charles Bitsch, il ne nous échappe pas qu'il pourra choquer certains de ses participants involontaires dont les citations sont détachées de leur contexte, fragmentées et parfois privées de leurs ponctuations originelles. Nous nous en excusons d'avance auprès d'eux et les prions de ne pas se formaliser de notre tentative de donner à cette rubrique une forme plus vivante que celle des habituelles revues de presse. — N.D.L.R.



« C'est en tout cas mon plus joli cadeau de Noël. »
Martine CAROL.

Sont réunis dans notre dossier : France Roche de *France-Soir*, Jean de Baroncelli du *Monde*, André Bazin du *Parisien Libéré*, Louis Chauvet du *Figaro*, Jacques Doniol-Valcroze de *France-Observateur*, Max Favalelli de *Paris-Presse-l'Intransigeant*, Claude Mauriac du *Figaro Littéraire*, Jean Nobécourt de *Radio-Cinéma*, Jean Thévenot des *Lettres Françaises*, François Truffaut de *Arts Spectacles* et Jean-Pierre Vivet de l'*Express*.

Charles Bitsch mènera les débats.

F. TRUFFAUT. — L'année cinématographique qui s'achève aura été la plus riche et la plus stimulante depuis 1946. Ouverte sur *La Strada*, elle se termine en apothéose grâce à *Lola Montès*, de Max Ophuls.

C. MAURIAC. — Ce poème surréaliste a coûté entre six cents et sept cents millions...

J. DE BARONCELLI. — Bref, cent ans après sa mort, et sous forme de fantôme, Lola Montès, alias Marie Dolores, comtesse de Lansfeld, continue de jeter l'argent par les fenêtres.

A. BAZIN. — J'admire, quant à moi, Max Ophuls d'avoir — sur le sujet le plus conventionnel et dans des conditions de production qui imposent d'ordinaire le pire académisme — d'avoir, dis-je, osé et su faire un film d'avant-garde.

J.-P. VIVET. — Digne des plus délirantes réalisations allemandes du temps de l'expressionnisme.

M. FAVALELLI. — Cette énorme pâtisserie viennoise fade et sans goût, ce Cabiria du CinémaScope !

F. ROCHE. — Justement, le lyrisme, la prodigalité de Max Ophuls ont crevé le mur du goût. Son film est un chef-d'œuvre de l'art baroque.

J. DONIOL-VALCROZE. — Baroque et « délirant ». Et ici le malentendu commence car pour beaucoup de gens ces deux adjectifs sont péjoratifs. Rien n'est pourtant plus flatteur que la référence à une aussi importante tradition artistique que le baroquisme et rien n'est plus légitime à l'écran que l'intention d'onirisme.

J. THEVENOT. — En tout cas, le film que je viens de voir n'est pas un bon film. Une lourdeur de style germanique y préside...

J. NOBECOURT. — Climat de rêve, de dépaysement surréaliste où évolue Martine Carol.

A. BAZIN. — Hélas ! Martine Carol n'a absolument rien de la femme fatale, quoique Max Ophuls soit parvenu à la rendre pathétique, au moins dans les scènes du cirque.

M. FAVALELLI. — La véritable vedette de ce film (une vedette terriblement envahissante et qui ne se fait jamais oublier) est bel et bien une caméra, espiègle comme pas deux, et qui ne tient jamais en place.

C. MAURIAC. — Ces images délirantes sont orchestrées avec une maîtrise qui ne se dément pas.

J.-P. VIVET. — De la première à la dernière scène, Max Ophuls fait preuve d'une virtuosité technique folle.

J. DE BARONCELLI. — Cette perfection formelle mise à part, rien n'accroche l'intérêt, rien n'émeut, rien ne passionne...

L. CHAUVET. — Le brio technique n'est pas tout. Que la caméra bouge c'est très bien; mais que ce soit de préférence autour d'une action non ésotérique et non futile.

F. TRUFFAUT. — *Il s'agit moins ici d'une histoire à suivre que d'un portrait* de femme à contempler.

M. FAVALELLI. — Je m'attendais à une tigresse, je trouve une chatte qui ronronne. Le portrait est fait au pastel.

J. DONIOL-VALCROZE. — Dans l'espace de trois jours j'ai vu deux fois *Lola Montès* et, la seconde plus encore que la première, j'en suis sorti ébloui, captivé, fasciné, pantois d'admiration, empli de la plus vive admiration pour son auteur.

F. ROCHE. — On en sort... comme on sort des fêtes foraines. Il en est qui n'aiment pas être bousculés.

J. THEVENOT. — Pour une minute plaisante, il faut compter environ vingt minutes pesantes. Ça ne fait pas le compte.

L. CHAUVET. — Mais ici l'on nous promène à travers un insoluble chaos. L'on pousse le mépris de la méthode jusqu'à démembrer les épisodes successifs : on n'en retrace pas les grandes lignes, on les évoque indirectement par leurs détails secondaires.

A. BAZIN. — De ce curieux système de récit, je dirais volontiers qu'il est syncopé, mettant le rythme sur le temps faible.

F. TRUFFAUT. — *Ce qui intéresse Ophuls, manifestement, ce sont moins les* moments *forts* de l'intrigue que ce qui se passe *entre*.

J. DONIOL-VALCROZE. — Paradoxe qui illustre le style particulier de l'entreprise, aussi particulier que celui de *Citizen Kane* ou des *Ambersons* d'Orson Welles.

F. TRUFFAUT. — La construction du récit qui bouscule fort ingénieusement la chronologie fait penser justement à *Citizen Kane*.

J. DONIOL-VALCROZE. — *Comme jadis Welles, pour évoquer les visages de* Charlie Foster Kane ou du jeune Minnafer Amberson, Ophuls, pour faire jaillir du passé la figure de Lola, a plongé dans le tourbillon de la matière romanesque sans se soucier des structures conventionnelles du récit cinématographique.

F. ROCHE. — L'histoire commence, s'arrête, reprend, ne finit pas. Elle a la logique des cauchemars ou peut-être de ces souvenirs des malades qui vont mourir.

J.-P. VIVET. — Les évocations du passé tumultueux de Lola Montès prennent elles-mêmes une allure onirique.

F. TRUFFAUT. — Le texte, que nous saisissons par bribes, est d'un savant laconisme.

J. DONIOL-VALCROZE. — Comme chez Welles, c'est le règne de l'informulé, des phrases inachevées, chuchotées, murmurées, des hésitations, des bafouillages volontaires : Ophuls y ajoute le mélange des langues et un roi sourd.

F. MAURIAC. — *Moyen qu'a choisi Max Ophuls parmi beaucoup d'autres* pour désorienter le spectateur et lui faire perdre pied au sein de la réalité la plus quotidienne.

L. CHAUVET. — L'art n'est véritable que s'il émeut à la fois les initiés et le grand public. Dans ce film encore les deux conditions ne semblent pas réunies.

J. DONIOL-VALCROZE. — Si un problème de « communication » avec le public se pose à propos de ce film, c'est vraiment le « devoir » de la critique d'essayer de jeter un pont entre cet auteur et son audience.

F. TRUFFAUT. — Si le public boude *Lola Montès*, c'est qu'on ne l'a guère entraîné à voir des films réellement *originaux* et *poétiques*.

J. NOBECOURT. — Qu'on aime le cinéma comme art ou qu'on y cherche le divertissement, il n'est pas possible de se refuser à subir les prestiges d'une si éblouissante maîtrise.

J. DE BARONCELLI. — Ou l'intérêt faiblit, languit même désespérément, c'est lorsque nous abordons aux séquences qui traitent de la vie même de l'héroïne.

J. NOBECOURT. — Tous les épisodes ne sont pas de qualité égale. Ophuls paraît mal à son aise dans les histoires d'amour trop paisibles.

J.-P. VIVET. — Il y a même un épisode franchement mauvais : le voyage de Lola et de Franz Liszt. Mais ces défauts s'étalent avec un tel sans-gêne qu'ils ajoutent souvent encore à l'extravagance du film.

J. DE BARONCELLI. — Les scènes du cirque sont étonnantes. Max Ophuls les a mises en scène avec une sorte de raffinement cruel, de démesure diabolique... Ce cirque, c'est véritablement l'enfer.

F. ROCHE. — Une maquette de l'enfer, qui aurait été abandonnée pour raisons techniques.

L. CHAUVET. — Une sorte de chapiteau métaphysique, passablement lugubre.

J. THEVENOT. — Tout ce joli monde se meut dans un univers aux couleurs incertaines, rarement dignes du procédé utilisé.

C. MAURIAC. — Cordes, lustres, girandoles... s'interposent avec une continuité surprenante entre acteurs et spectateurs. Ecriture d'où naît un style. Le découpage en quelque sorte vertical réalisé grâce à ce recours systématique à ce qui pend, se balance, divise, sépare, permet à Max Ophuls des cadrages admirables.

F. TRUFFAUT. — L'utilisation de la couleur n'est pas moins admirable. Enfin un film qui ne prétend pas nous offrir des couleurs « naturelles ».

F. ROCHE. — Il a pressé là-dessus des tubes de couleurs. Les siennes : appuyées à gros coups de pouce.

J. NOBECOURT. — Quelle somptuosité au total dans la fermeté dont ce maître d'équipage tient en mains sa meute de techniciens et d'artistes.

M. FAVALELLI. — J'avais beaucoup aimé *La Ronde*. Beaucoup aimé *Le Plaisir* et *Madame de*... Et j'aime encore beaucoup M. Max Ophuls.

Concluons avec les cinéastes par les extraits de la lettre publiée dans le FIGARO du 5 *janvier.*

« ... *Lola Montès* constitue une entreprise neuve, audacieuse et nécessaire, un film très important et qui arrive au moment où le cinéma a le plus urgent besoin de changer d'air...

... Nous pensons que *Lola Montès* est, avant tout, un acte de respect à l'égard du public si souvent maltraité par des spectacles de niveau trop bas qui altèrent son goût et sa sensibilité...

... Défendre *Lola Montès*, c'est défendre le cinéma en général puisque toute sérieuse tentative de renouvellement est un bien pour le cinéma et pour le public. » ALEXANDRE ASTRUC, JACQUES BECKER, CHRISTIAN-JAQUE, JEAN COCTEAU, PIERRE KAST, ROBERTO ROSSELLINI, JACQUES TATI.

FIMS SORTIS A PARIS DU 16 NOVEMBRE 1955 AU 10 JANVIER 1956

(43 films)

16 FILMS AMERICAINS

Terror on a Train (*Cinq heures de terreur*), film de Ted Tetzlaff, avec Glenn Ford, Anne Vernon, Maurice Denham. — Film policier assez indifférent.

Blackboard Jungle (*Graine de violence*), film de Richard Brooks, avec Glenn Ford, Anne Francis, Louis Calhern, John Hoyt, Margaret Hayes. — Voir la critique dans ce numéro p. 36.

The Big Knife (*Le Grand Couteau*), film de Robert Aldrich, avec Jack Palance, Shelley Winters, Ida Lupino, Wendell Corey. — Voir la critique de ce film dans notre numéro 53.

The Man from Laramie (*L'Homme de la plaine*), film en CinémaScope et en Technicolor de Anthony Mann, avec James Stewart, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Cathy O'Donnell, Alex Nicol, Aline McMahon, Wallace Ford. — Voir la critique de ce film dans ce numéro page 33.

The Big Combo (*Association criminelle*), film de Joseph Lewis, avec Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy, Jean Wallace, Robert Middleton. — Sur un thème classique : lutte contre le « syndicat du crime », un scénario astucieux de Philip Yordan et une photo admirable de John Alton.

To catch a Thief (*La main au collet*), film en Vistavision et en Technicolor de Alfred Hitchcock, avec Cary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, Jessie Royce Landis, Brigitte Auber, René Blancard. — Voir la critique de ce film dans ce numéro page 32.

The Glass Slipper (*La Pantoufle de verre*), film en Eastmancolor de Charles Walters, avec Leslie Caron, Michaël Wilding, Keenan Wynn, Elsa Lanchester, Barry Jones. — Ce divertissement dansé (hélas très peu !) ne vaut pas *Lili*, qui déjà n'était pas le Pérou.

Tales of Robin Hood (*Les Nouveaux Exploits de Robin des Bois*), film de James Tinling, avec Robert Clarke, Mary Hatcher, Paul Cavanagh. — Il aurait pu en rester aux anciens.

Foxfire (*La Muraille d'or*), film en Technicolor de Joseph Pevney, avec Jane Russel, Jeff Chandler, Mara Corday, Dan Duryea. — Complications entre un apache-ingénieur des mines et sa femme américaine. D'un best seller sans intérêt, Pevney, avec sa fraîcheur coutumière, a fait un film attachant.

McConnel story (*Le Tigre du ciel*), film en CinémaScope et en Eastmancolor de Gordon Douglas, avec Alan Ladd, June Allyson, James Whitmore, Frank Faylen. — La vie d'un aviateur. *Film techniquement satisfaisant*. Alan Ladd se dégèle pendant les vingt premières minutes du film.

Five against the House (*On ne joue pas avec le crime*), film de Phil Karlson, avec Guy Madison, Kim Novak, Brian Keith, Alvy Moore, William Conrad. — Trois étudiants jouent aux cambrioleurs. Scénario et mise en scène faibles. *Mais il y a Kim Novak !*

The Americano (*Rendez-vous sur l'Amazone*), film en Technicolor de William Castle, avec Glenn Ford, Frank Lovejoy, Cesar Romero, Ursula Thiess, Abbe Lane. — Un cow-boy contre un bandit. Film d'aventure au rabais.

The Virgin Queen (*Le Seigneur de l'aventure*), film en CinémaScope et en Technicolor de Henry Koster, avec Bette Davis, Richard Todd, Joan Collins, Jay Robinson, Herbert Marshall. — Scénario assez abracadabrant. Pauvre reine vierge ! Bette Davis demeure étonnante.

The Kentuckian (*L'Homme du Kentucky*), film en CinémaScope et en Technicolor de Burt Lancaster, avec Burt Lancaster, Dianne Foster, Diana Lynn, John McIntire. — Du danger pour un acteur de se prendre pour un metteur en scène. Ce film était difficile à rater. Pourtant il l'est.

The Lady and the Tramp (*La Belle et le Clochard*), film en CinémaScope et en Technicolor de Walt Disney. — Charmant pour les enfants. Toujours cette ennuyeuse perfection. On préférerait voir *Melody* et les autres essais plus audacieux de Disney.

Chief Crazy Horse (*Le Grand Chef*), film en CinémaScope et en Technicolor de George Sherman, avec Victor Mature, Susan Ball, John Lund, Ray Danton. — Un sujet intéressant : la résistance des Indiens à la pénétration blanche. De belles images font penser aux *Affameurs* d'Anthony Mann.

1 FILM DANOIS

Ordet, film de Carl Th. Dreyer, avec Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdoff Rye, Cay Kristiansen, Birgitte Federspiel. — Voir la critique de ce film page 25.

13 FILMS FRANÇAIS

Pas de pitié pour les caves, film d'Henry Lepage, avec Dora Doll, Colette Ripert, Michel Ardan, Jacques Dynam, Jean Tissier, Robert Berri. — On a envie de dire : pas de pitié pour Lepage... mais nous aimons bien Dora Doll.

Tant qu'il y aura des femmes, film d'Edmond T. Gréville, avec Pierre Destailles, Mireille Perrey, Evelyne Ker, Claude Nicot, Noël Roquevert, Raymond Bussières. — ...il y aura des films. Ce film a eu un prix. Moralité : tant qu'il y aura des films il y aura des prix.

Frou-Frou, film en CinémaScope et en Eastmancolor d'Augusto Genina, avec Dany Robin, Gino Cervi, Philippe Lemaire, Jean Wall, Louis de Funès, Melnati, Isabelle Pia. — Un jupon qui ne nous troublera pas l'âme. Au refrain.

La Môme Pigalle, film d'Alfred Rode, avec Claudine Dupuis, Dany Carrel, Jean Gaven, Philippe Nicaud, Dora Doll, Robert Berri. — Encore Dora Doll qui nous empêche de dire tout le mal que nous pensons de ce pâle mélo.

La Madelon, film de Jean Boyer, avec Line Renaud, Jean Richard, Roger Pierre, Pierre Larquey, Noël Roquevert, Jean Carmet, Georges Chamarat. — Elle sourit, c'est tout ce qu'elle sait faire.

Un Missionnaire, film en Eastmancolor de Maurice Cloche, avec Yves Massard, Charles Vanel, Jacques Berthier, Albert Préjean, René Blancard, Jean Lanier. — Les bonnes intentions ne suffisent pas.

L'Amant de Lady Chatterley, film de Marc Allégret, avec Danielle Darrieux, Erno Crisa, Leo Genn, Jean Murat, Gérard Séty, Jacqueline Noël. — Les bonnes intentions ne suffisent pas (2e édition). Vouloir faire un film distingué, de bon goût et « digne » avec l'impétueux torrent de Lawrence, c'était folie.

Les carnets du Major Thompson, film de Preston Sturges, avec Jack Buchanan, Martine Carol, Noël-Noël, Totti Truman Taylor, Geneviève Brumel, André Luguet, Paulette Dubost. — Les bonnes intentions ne suffisent pas (3e édition). Un excellent sketch (la fiancée anglaise) ne compense pas l'ennui et la facilité noelienne du reste. Preston Sturges a fait le maximum pour sauver ce pensum. Hélas ! il partait de trop bas.

On déménage le colonel, film de Maurice Labro, avec Yves Deniaud, Jacques Dynam, Dora Doll, Noël Roquevert, Armand Bernard, Alice Tissot, Ginette Pigeon. — Parti sans laisser d'adresse.

Les Hussards, film d'Alex Joffé, avec Bernard Blier, Bourvil, Giovanna Ralli, De Funès, Carlo Campanini. — Le meilleur film français comique de l'année 55. Nous en reparlerons.

Lola Montès, film en CinémaScope et en Eastmancolor de Max Ophuls, avec Martine Carol, Peter Ustinov, Béatrice Arnac, Anton Walbrook, Henri Guisol. — Voir la critique de ce film page 28.

La Pointe courte, film d'Agnès Varda, avec Sylvia Monfort, Philippe Noiret et les habitant de la « Pointe Courte », près de Sète. — Voir la critique de ce film dans notre numéro 53.

Papa, Maman, ma Femme et moi, film de Jean-Paul Le Chanois, avec Robert Lamoureux, Gaby Morlay, Fernand Ledoux, Nicole Courcel, Louis de Funès. — Suite du précédent. Toujours habile. Un peu moins.

1 FILM MEXICAIN

Raices (*Racines*), film de Benito Alazraki, avec Beatrice Flores, Juan de la Cruz, Juan Hernandez. — Voir la critique de ce film page 40.

1 FILM RUSSE

Arena Smelykh (*L'Arène des audacieux*), film en Sovcolor de S. Gouriv et J. Oserov. — Une représentation dans un grand cirque soviétique. Documentairement très intéressant.

7 FILMS ITALIENS

Continente Perduto (*Continent perdu*), film en CinémaScope et en Technicolor de Leonardo Bonzi, Mario Craveri, Enrico Gras, Francesco A. Lavagnino, Giorgi Moser. — Belle utilisation du CinémaScope. Beau et pittoresque périple. Certaines scènes nuisent à l'impression d'authenticité et le commentaire est souvent génant.

Attila, fléau de Dieu, film en Technicolor de Pietro Francisci, avec Anthony Quinn, Sophia Loren, Henri Vidal, Claude Laydu, Irène Papas. — Sous les pas d'Attila, décidément les films poussent! Nous préférions *Le Signe du païen*.

Casa Ricordi (*La Maison du souvenir*), film en Technicolor de Carmine Gallone, avec Danièle Delorme, Micheline Presle, Marta Toren, Marcello Mastroianni, Fosco Giachetti, Gabrielle Ferzetti et les voix de Tito Gobbi et Mario del Monaco. — L'histoire d'une maison d'éditions musicales. Confus.

La Grande Bagarre de Don Camillo, film de Carmine Gallone, avec Fernandel, Gino Cervi, Claude Sylvain, Gaston Rey, Leda Gloria, Umberto Spadaro. — L'entreprise *Camillo* étant sans limite et sans intérêt elle restera ici sans commentaire.

Jours d'amour, film en Ferraniacolor de Giuseppe de Santis, avec Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Lucien Gallas. — Cet excellent, ce charmant film qui a connu un grand succès en Italie, a été sorti en France à la sauvette et avec peu de publicité. Ce qui est dommage car peu de gens l'ont vu. A *ne pas manquer si possible*.

Due Notti con Cleopatra (*Deux nuits avec Cléopâtre*), film en Ferraniacolor de Mario Mattoli, avec Sophia Loren, Alberto Sordi, Ettore Manni, Paul Muller. — Drôlet. Mais quel intérêt ?

Rigoletto (*L'Esclave du roi*), film en Ferraniacolor de Flavio Calzavara, avec Aldo Silvani, Janet Vidor, Gérard Landry, avec les voix de Tito Gobbi et Mario del Monaco. — Un opéra... comique... involontairement.

1 FILM JAPONAIS

Les Sept Samouraï, film de Akira Kurosawa, avec Takashi Shimura, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi. — Sobre et violent. Un bon film japonais de série.

3 FILMS ANGLAIS

The Prisoner (*L'Emprisonné*), film de Peter Glenville, avec Alec Guinness, Jack Hawkins, Wilfrid Lawson, Kenneth Griffith. — Evoque une fameuse histoire de cardinal emprisonné. Pour un premier film Peter Glenville ne s'en tire pas mal. Mise en scène un peu molle mais malgré tout prometteuse.

Touch and Go (*Ce que chat veut*), film en Technicolor de Michaël Truman, avec Jack Hawkins, Margaret Johnston, June Thornburn. Agréable petite comédie anglaise.

The Deep Blue Sea (*L'Autre Homme*), film en CinémaScope et en Technicolor d'Anatole Litvak, avec Vivien Leigh, Kenneth More, Eric Portman, Emlyn William, Moira Lister. — Une pièce discutable de Terence Rattigan, mais une mise en scène intelligente de Litvak. Vivien Leigh est excellente.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

JACQUES BECKER : Vacances en novembre (scénario inédit).

ROBERT BRESSON et **JEAN COCTEAU** : Les Dames du Bois de Boulogne (dialogue).

GIULIO CESARE CASTELLO : Notes sur Visconti.

DOMINIQUE DELOUCHE : En travaillant avec Fellini.

JACQUES DONIOL-VALCROZE et **JACQUES RIVETTE** : Entretien avec Jean Cocteau.

CARL DREYER : Réflexions sur mon métier.

LOTTE H. EISNER : Notes sur Stroheim.

PAUL GUTH : Après « Les Dames ».

FEREYDOUN HOVEYDA : Grandeur et décadence du Sérail.

PIERRE KAST et **FRANCE ROCHE** : Entretien avec Preston Sturges.

JEAN-JACQUES KIM : Orphée et le Livre des Morts Thibétains.

FRITZ LANG : Mon expérience américaine.

ANDRE MARTIN : Un cinéma de la personne (Federico Fellini).

ALBERTO MORAVIA : Le métier de scénariste.

MAX OPHULS : L'Art trouve toujours ses voies ; Le dernier jour de tournage.

JEAN RENOIR : Le Cœur à l'aise.

JACQUES RIVETTE et **FRANÇOIS TRUFFAUT** : Entretien avec Howard Hawks ; Entretien avec Max Ophuls ; Entretien avec Eric Von Stroheim.

EMMANUEL ROBLES : En travaillant avec Luis Bunuel.

ROBERTO ROSSELLINI : Dix ans de Cinéma (suite).

ADRIAN SCOTT : Historique de la « Liste Noire ».

MARY SEATON : Eisenstein.

JOSEF VON STERNBERG : Plus de lumière.

FRANÇOIS TRUFFAUT : La Politique des Auteurs.

●

ET DES TEXTES D'ALEXANDRE ASTRUC, JEAN COCTEAU, FEDERICO FELLINI, ABEL GANCE, ROGER LEENHARDT, JACQUES MANUEL, FAUSTO MONTESANTI ET GEORGES SADOUL.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

Copyright by « Les Editions de l'Etoile »

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française . .	1.375 Frs	France, Union Française . .	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINÉMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 1er trimestre 1956.

CAHIERS DU CINEMA - PRIX DU NUMERO : [redacted]
250 FRANCS